الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة وهران
كلية الآداب واللغات و الفنون
قسم اللغة العربية وآدابها

سيرة سيف بن ذي يزن

مقاربة سيميائية

رسالة مقدمة للحصول على درجة الدكتوراه في السيميائيات السردية

إعداد الطالب:
ميلود عبيد منقور

إشراف الأستاذ الدكتور:
عبد الله بن حلي

أعضاء لجنة المناقشة:

د/ شرشار عبد القادر...	رئيســــــا
أ.د/ ابن حلي عبد الله..	مشرفا و مقررا
أ.د / شايف عكاشة...	عضوا مناقشا
أ.د/سعيدي محمد...	عضوا مناقشا
د/ الزاوي تيجاني...	عضوا مناقشا
د/ بوشفرة نادية...	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 2010 / 2011

المقدمة

تعدّ السيرة الشعبية المعين الثرّ الذي لا يزال ينهل منه الأدباء، إذ وجدوا فيه الرؤيا التي تساعدهم على تشكيل شتات الذاكرة بالدخول إلى عالم سحري عجيب يجمع بين ثناياه صورا ناطقة من حياة العرب.

السيرة الشعبية قطعة من تاريخنا القومي لعب فيها الخيال دورا بارزا في تصوير الحلم لتجاوز المحال، و ذخيرة العجيب والغريب لكونها ترصد عددا هائلا من العجائب والخوارق في أجمل الأشكال السردية التي تجسّد رؤية الإنسان لما حوله، و موقفه من المجتمع و همومه و نظرته للآخرين.

فلا غرو إذن أن تكون السيرة الشعبية أشبه بالحل الملائم الذي لاذ إليه المخيال الشعبي لمواجهة قوى الظلم والطغيان.

لم تعد السيرة الشعبية مصدرا خصبا للتسلية أو نصا سحريا يعرض على الأطفال لبساطة اللغة ووضوح المعنى، بقدر ما هي مساحات متخفيّة ينبغي اكتشافها وكشفها.

و ها أنا أدلف إلى هذه الحقول المهجورة ظنا مني أن هذه الحكايات تحتاج إلى مساءلة و تسليط الضياء عليها، لذلك لم أجد مندوحة في الإلتزام بهذا المشروع و تجشّم مشاقه.

هكذا يبدو البحث مغامرة صعبة محفوفة بالأشواك ولكنها تنضح بالشوق والصبر، فرحلة البحث طويلة شاقة تتطلب جهدا مضنيا ومؤونة كافية.

ـ وهنا ـ تنبغي الإشارة إلى أن المقاربات الآن تطوّرت بشكل سافر و بلغت شأوا عظيما، و أحدثت قطيعة إبيستيمولوجية مع المناهج التقليدية التي تركّز على المنظور النفسي أو المنظور التعاقبي.

لهذا السبب ارتأيت أن أجمع بين التراث والمعاصرة، فعدلت عن الدراسات الكلاسيكية التقليدية و آثرت المنهج السيميائي الذي يبحث عن بنية الحكاية

و يكشف عن دلالاتها انطلاقا من البسيط إلى المركب، و من السطح إلى العمق ومن الجلي إلى الكامن، "و لعل لكل جيل غرورا يجعله يعتقد أنه على عتبة عصر جديد يسلك سلوك خاتم أو قاهر كل ما سبقه" "[1]".

إن السيرة الشعبية تنفرد بالطابع السردي وحركيّتها التركيبية (dynamique syntaxique) تنسجم مع المقاربة السيميائية التي ترصد الحالات و التحوّلات والبرامج السردية.

وضمن هذا الإطار تكون قراءتي للسيرة الشعبية الموسومة "سيرة سيف بن ذي يزن" ، محاولة لمقاربة نص قديم بأدوات حديثة، وهي مقاربة تصبّ في قالب السيميائية وتقترب من المشروع الغريماسي و أقطاب السيميائية من أمثال "غريماس" و "كورتيس" و "طودوروف" و "بارت" و غيرهم ممن يشكلون البوصلة في هذا الباب.

و هذا من غير تهريج و لا ضوضاء، ومن غير "أورتودوكسية" منهجية، لأن الممارسة النقدية مهما كانت، تبقى في العمق ضربا من الإبداع أو التخييل على حد تعبير "بارت" (Barthes).

هذا، وقد أردت من وراء هذا المسعى استبدال السؤال الجديد

"comment le texte dit ce qu’il dit"

بالسؤال القديم ماذا يقول النص: "que dit le texte".

حاولت تطبيق النظرية الغربية على نص قديم دون أن أتقيد بما جاء في المشروع الغريماسي محتفظا في ذلك بشيء من الحرية في التصرّف أثناء الممارسة النقدية، و الإجابة عن مسألة مرتبطة بتقطيع النصوص إلى مقاطع لكونها تعد الخطوة الأولى في التحليل السيميائي.

[1] - وليام راي، المعنى الأدبي من الظاهرتية إلى التفكيكية، ترجمة يوئيل يوسف عزيز، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد الطبعة الأولى، 1987، ص9.

دواعي الإختيار:

ما دفعني إلى اختيار هذا الموضوع ـ بالدرجة الأولى ـ إعجابي بالسيرة الشعبية لما لها من تأثير سحري عذب يجعل المتلقي مفتونا بتضاريسها الغريبة العجيبة و منفعلا بأحداثها متعاطفا مع أبطالها مدهوشا بمواقف الأبطال وحركاتهم.

و ثانيا لأنها تملك من القيم الفنية والجمالية ما يجعلها تغذي في الإنسان حسّ الانتماء والوعي لوجوده والإحساس بكيانه.

و ثالثا لأن عامل المثاقفة (أي التأثير والتأثر بالثقافات أو حوار الثقافات) قد يجعل الباحث يقدّم إضافات تثري مجالاته المعرفية، الأمر الذي سوّغ لي مقاربة نص قديم بأدوات منهج غربي حداثي متكئا إلى حد ما على شعرية النص السردي القائمة على جملة من المقولات والمفاهيم، و التي تعنى بالعلاقات الداخلية.

وقد أخضعت مقاربتي إلى مقدمة و مدخل وثلاثة أبواب، وفي كل باب ثلاثة فصول.

أما الفصول الثلاثة من الباب الأول عقدتها للبنية السردية بشقيها: المكوّن السردي والمكوّن الخطابي على اعتبار أن مجموع الحكايات في تنظيمها السردي ليست ثابتة، فهي تبدأ بحالة انفصال أو نقص أو لاتوازن و تنتهي دائما بحالة اتصال أو سد الافتقار أو توازن.

و في هذا السياق عملت على استكناه العناصر السردية بتحديد الحالات والتحوّلات و البرامج السردية التي تمر بأطوار أربعة: تحريك و كفاءة و أداء و تقويم.

وركّزت الحديث على البنية العاملية لفهم مواقع الشخصيات أو العوامل وأدوارها و علاقاتها ببعضها و اتجاه حركتها، ولذلك اهتممت في التحليل بالمستوى العمودي حسب تعبير بارت.

"إن مدلول الحكاية لا يكون في نهاية السرد، و إنما يقطعه"

"le sens d'un récit n'est pas au bout du fil, mais il le traverse"

و وقفت عند الوظائف و الأدوار التي تضطلع بها الشخصيات مع إبراز السمات (étiquettes)، لأن هذه العناصر جميعها تشكّل التنظيم السردي وتسهم في إنتاج المعنى.

في المكوّن الخطابي تعرّضت للصور والموضوعات، باعتبار الصورة وحدة مضمونية ثابتة معرّفة بنواتها الدائمة.

"إن لفظة كنز محدّدة بنواتها السيمية (sémique) المتعارف عليها، وهي شيء ثمين لكن تحقيق هذه الصورة في الخطاب يعطيها لونا آخر ليكون الحب أو الحنان أو الدعة أما الموضوعة فإنها تنتج من تعالق مجموعة من الصور التي تشكّل مسارا صوريا " و الصوري (figuratif) يراد به كل مدلول أوكل مضمون للغة، وبشكل موسّع لكل نظام تمثيل (مرئي مثلا) يلقى ما يناسبه على صعيد تعبير للعالم الطبيعي "معطى أو مبنى".

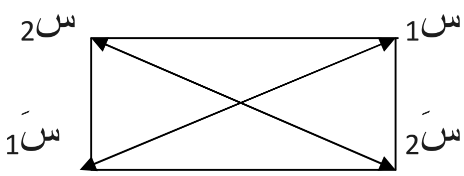
والصوري يحتاج بدوره و بالضرورة إلى الموضعة (thématisation) لرفع الالتباس (désambiguïsation).

و الانتقال إلى المستوى الموضوعاتي ـ الذي يختلف عن المستوى الصوري ـ يقتضي تحليل كل الصور المتمظهرة لتحقيق الانسجام والتجانس السردي بالخطابي.

وفي هذا السياق يحيل المعطى الصوري إلى موضوعات /إيمان/كفر/، /قوة/ضعف/، /حياة/موت/.

يبقى أن أشير إلى القيمة الخلاقية ، أين سأحاول استجلاء الحالة النفسية التي تَعْتَوِر الشخصيات، وبيان المواقف التي تتأرجح بين الانشراح والتعاسة.

أما الفصل الأخير فقد خصّصته للبنية العميقة والبنية الفضائية حيث عرضت للمربع السيميائي بوصفه تمثيلا مرئيا لتمفصل منطقي لأية مقولة دلالية تمثّل المستوى الأكثر عمقا، و تمثيل هذه المقولة التي تأخذ شكلين ضديدين /س$_1$/ و/س$_2$/ تستدعي تمثيل مقولة متناقضة تأخذ شكل حدّين متخالفين أو متناقضين /سَ$_1$/ و /سَ$_2$/ .



/س$_1$/ و/س$_2$/ تضاد

/سَ$_1$/ و /سَ$_2$/ تناقض

و تناولت أيضا الفضاء ليس بوصفه المكان المتعارف عليه بأبعاده الهندسية والطبوغرافية فحسب ، و إنما على أنه مجموع من العلاقات بين الديكور و الأماكن و الفواعل.

لذلك وصفت الفضاء من حيث إنه مفتوح مقابل مغلق، ديناميكي مقابل ستاتيكي، قفري مقابل وردي، محظور مقابل مباح، ومقدّس مقابل مدنّس.

فألفيت هذه الأماكن في جدلية دائمة تقوم على صراع وتفاعل المغلق بالمفتوح والخارج بالداخل و المحظور بالمباح مما يفضي إلى ثنائية الفضاء المتخيّل و الفضاء المعيش، الهنا والهناك.

الباب الثاني خصّصته للجانب التطبيقي حيث عكفت على دراسة ثلاث حكايات مسبوقة بتمهيد وأفردت لكل حكاية فصلا .

الفصل الأول: حكاية "يثرب"

الفصل الثاني: هدم الكعبة

الفصل الثالث: الملك "ذو يزن" و الملك "بعلبك"

و في كل فصل تعرّضت إلى البنية السردية و الصور والموضوعات و القيم الخلاقية و البنية العاملية و الأدوار الموضوعاتية و المربع السيميائي و الفضاء.

أما الباب الثالث فإنه يشمل أيضا ثلاث حكايات و كل حكاية تمثّل فصلا يعرض للبنية السردية ـ الصور والموضوعات ـ القيم الخلاقية ـ البنية العاملية ـ الأدوار الموضوعاتية ـ المربع السيميائي ـ الفضاء.

و أنهيت هذا البحث بخاتمة ضمّنتها جملة من النتائج .

يبقى أن أشير إلى أنني عانيت في إعداد هذه الدراسة الكثير من المشاق سواء على مستوى المنهج أم على صعيد ترجمة المصطلح العلمي و إزاء هذه المعضلة، حاولت الاستفادة من بعض الترجمات والأعمال، فأذكر على سبيل المثال أعمال "جميل شاكر" و "سمير المرزوقي" و "محمد ناصر العجيمي" و "سعيد يقطين" و "لحمداني" و "رشيد بن مالك" و غيرهم.

ختاما ، إن محاولتي ليست سوى سبيل من السبل للاقتراب من النص ومحاورته، و الكمال لله وحده و سعي الإنسان مشوب بالنقص، وكفى بالمرء نبلا أن تعد معايبه والحمد لله الذي تتم بنعمته الصالحات.

المدخل

حظيت السير الشعبية العربية باهتمام كبير – و لا تزال إلى حد الآن – وقد " بدأت تأخذ مكانها كمصدر غني للإبداع عند الفنان المعاصر الذي يجد فيها الرؤيا التي تمده بعمق الإنسان العربي أدبيا و تاريخيا و فنيا" "[1]"، و تغذيه بالطاقة التي تساعده على تجاوز الواقع.

يقول عبد الحميد يونس " إن ازدهار الملاحم إنما كان في تلك الفترة التي التقى فيها الشعب العربي بالغرب، و هي المعروفة عند المؤرخين بفترة الحروب الصليبية، فقد اهتز فيها الوجدان العربي هزة قوية دفعته إلى أن يعتصم بعصر البطولة" "[2]" .

من هذه السير الشعبية خَلَقَ الإنسان لنفسه عالما سحريا يصف من خلاله وعيه الإجتماعي فنيا وجماليا و معرفيا، و في هذا السياق تعد السير الشعبية " بوصفها نصا شعبيا إيديولوجيا يصوغ الرؤيا الشعبية كحلم و تصور و إيديولوجيا، تتغلغل في تفاصيل الملحمة الشعبية العربية للتعبير عما هو أبعد من آلية السرد و متعتها إلى الرؤيا الإيديولوجية التي تكشف عن الموقف من الواقع و آلية معالجته و عبر الرجوع نحو الماضي، بوصفه حاملا لقيم المنقذ و المخلص و راسما لوعي مستقبلي يتجاوز الأزمة الوجودية في عصور الإنحدار العربي""[3]".

السير الشعبية ثروة أدبية ضخمة لم يصل إلينا منها إلا النزر القليل، و لعل أشهرها: سيرة عنترة، و ذات الهمة، و السيرة الهلالية، و الظاهر بيبرس،

1 - سرور شلش ، أدب السير الشعبية العربية ، دراسات عربية، مجلة فكرية اقتصادية اجتماعية، العددان 11/10، السنة الحادية و العشرون، آب، أيلول، أغسطس، سبتمبر 1985، ص 118.

2- يونس عبد الحميد ،دفاع عن الفولكلور، الهيئة المصرية ، 1973، ص 139 .

3 - يوسف اسماعيل ، الرؤيا الشعبية في الخطاب الملحمي عند العرب ، سيرة ذات الهمة أنموذجا ، من منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق 2004، ص 7.

و سيف بن ذي يزن، و علي الزيبق و "غيرها كثير مما أشار إليه كثير من الدارسين، و لم نضع أيدينا على مخطوطاتها بعد" "[1]".

و تعزيزا لذلك يقول فؤاد حسنين "ليست هذه القصص التي جاء ذكرها هنا، هي كل تراثنا الإسلامي، فدور الكتب ملأى بالمخطوطات التي تدلنا على غزارة الخيال العربي و قوته الخالقة " "[2]"، من هنا فإن متلقي الحكايات يجد نفسه مصاحبا لأبطال يشاركهم أحلامهم وطموحاتهم و تجاربهم الإنسانية "لأنهم يحقّقون له على مستوى الحلم والتخيّل ما عجز عن تحقيقه في واقعه " "[3]".

أضف إلى ذلك القيم الفنية مثل الزيغ الكرونولوجي "و هو الخروج من الزمن الدنيوي الكرونولوجي و الدخول في زمن مختلف نوعيا" "[4]" أين ترتّب الأحداث وفق رؤية فنية جمالية "تتوخّى الإثارة وتكسير الخطيّة و التسلسل المنطقي لها مما بشكّل مفارقة زمانية"" "[5]"، و أسلوب السرد الأخاذ الذي يحمل المرء على أجنحة الخيال الوقاد.

و افتتاننا بعذوبة "القص باعتباره فتنة مطلقة" "[6]" هو نتيجة لما تنماز به السيرة الشعبية من قدرة عجيبة على شد الانتباه إلى فرادة سحريّتها

1- فاروق خورشيد، أضواء على السيرة الشعبية، منشورات اقرأ، بيروت، لبنان، ص 18.

2 - فؤاد حسنين، نقلا عن فاروق خورشيد، أضواء على السيرة الشعبية، ص 19.

3 - محمد عبد الرحمن يونس، الاستبداد السلطوي والفساد الجنسي في ألف ليلة وليلة، الدار العربية للعلوم، بيروت، الطبعة الأولى، 2007، ص175.

4 - الصالح نضال، النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2004، ص97.

5 - برنس جيرالد، قاموس السرديات، ترجمة السيد إمام، ميرت للنشر والمعلومات، القاهرة، الطبعة الأولى، 2003، ص15.

6 - الخطيبي عبد الكبير، في الكتابة والتجربة، ترجمة محمد برادة، دار العودة، بيروت، الطبعة الأولى، 1980، ص111.

وغرائبيّتها، ولما تملك من جاذبية تجعلها تتسم بعلاقاتها المباشرة بالأيديولوجية الشعبية وبآمال وتطلّعات الشعب" "[1]".

بهذا الكم الهائل من السير، يمكن القول بشيء من الإطمئنان، إن السير الشعبية العربية تعرض صورة صادقة للناس في طموحاتهم و انكساراتهم، فقد كانت – السير– ولا تزال المعّبر الأصيل عن كل ما يثور و يفور في نفس الإنسان من متغيرات لارتباطه بالراهن، و محاولة تفهم الواقع و تملكه بعد لأي مرير، بغية التحكم فيه و تغييره نحو الأفضل لتحقيق الذات و توكيد الكرامة.

إن السير الشعبية تجمع بين ثناياها و تضاعيفها أمشاجا من التاريخ و الإجتماع و السياسة و الفلسفة و الدين - و لا تزال إلى حد الآن - رديفا لذلك الركام كله لا غنى عنها، و هي اليوم كالأمس مدعاة للتفكير و الإنفعال، و جماع التمني و الخوف، و الإنتصار و الإنكسار.

إن السير الشعبية ليست ضربا من الأوهام، بل هي منطوق النفس العربية و صرخة إباء، و هي من ثم دعوة إلى التأمل و التغيير، فهي ليست متعة أو ملاذا للهرب حتى يطلبها الإنسان العربي للراحة فرارا من الواقع المتردّي. و لكنها هي الحقيقة الواقعة مُمَثَّلَةً في زمن الوهن و الضعف، و هي الإدراك لتلك الحقيقة التي تدعونا إلى استجماع قوانا و توحيد صفوفنا ليتزن كياننا المضطرب، و يلتئم وجودنا المشعث، و يستقيم اعوجاجنا.

و لكن ما معنى السيرة الشعبية؟ و ما حقيقتها؟ و ما دورها و ما هي أبعادها ؟

---

[1] **- ميلتينسكي، إي.م، موسوعة نظرية الأدب - إضاءة تاريخية على قضايا الشكل، ترجمة جميل نصيف التكريتي، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، القسم الأول، الطبعة الثانية، 1986، ص101.**

1.السيرة: فضاء الدلالة

لغة : سار الرجل، يسير سيرا و مسيرا: ذهب في الأرض، سيّره : جعله يسير و السيرة : الإسم، الطريقة "[1]" .

" أفضى الموروث الضخم للمرويَّات السيرية بأنواعها المختلفة : التراجم، و السير الذاتية، و السير الموضوعية، و السير الشعبية إلى تشكيل فضاء دلالي عام لمصطلح السيرة" "[1]".

---

1 - محمد فريد وجدي، دائرة معارف القرن العشرين، دار المعرفة، بيروت، لبنان، المجلد 5، ط 3، 1971، ص63.

و تتحدد دلالة المصطلح بدقة طبقا للسياق الذي يرد فيه، و وفقا للشكل السردي الذي ينتمي إليه، فلفظة "السيرة" باعتبارها الطريقة تقترب من " السنة "، سنة القوم: طريقتهم، و سيرتهم، و من المعاني الأساسية للسيرة " الطريقة المحمودة المستقيمة "، كما تدل السيرة على " الحديث " فيقال " سير سيرة: حدث أحاديث الأوائل" "[2]".

تشير الدلالة الأخيرة إلى أمرين، الأول يتضمن معنى الخبر و الحكاية، و الثاني : يدل على قدم المرويات السيرية، بدلالة ربطها بأحاديث الأوائل...

و أصبحت تدل لفظة " سيرة " من حيث الإصطلاح في المجال الديني على الترجمة المأثورة لحياة النبي محمد صلى الله عليه وسلم، و اقترنت بـ " المغازي الدالة " على مناقب الغزاة"[3]".

اصطلاحا: السيرة اصطلاحا تعني حياة " Biographie " ، " إنها حياة إنسان منذ ولد إلى أن مات، و إنسان عظيم تستحق حياته التسجيل بنوع خاص، أو إنسان تنفرد حياته بسمات تستحق التسجيل عن سائر الأناسي" "[4]".

2 . تشكُّل السيرة الشعبية :

لقد عرفت السيرة الشعبية العربية مخاضا عسيرا و ولادة صعبة، فإذا كانت العوام قد استقبلتها بالترحاب و الحماس الفيّاض، فإن أساطين اللغة و الأدب نظروا إليها نظرة شزراء ، و لم تجد قبولا و لا اهتماما إلا مؤخرا بعد انكباب وانفتاح الدارسين الغربيين والشرقيين على الأدب الشعبي واكتشافهم لكنوزه الثمينة.

1- عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، الطبعة الأولى، 2005، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، ص 174.

2 - ابن منظور، لسان العرب، مادة سير.

3 - عبد اله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ص174.

4 - صبري سليم حمّادي، أثر التراث الشعبي في الرواية العراقية الحديثة، ط1، 1980، ص63.

و السيرة من التاريخ في شيء، لأنها حملت أسماء أبطال تاريخيين، و اعتمدت على وقائع حدثت بالفعل، و سميت السيرة بذلك لأنها " استعارت أسلوب السيرة النبوية، و مصطلح السيرة كان متداولا في ذلك العصر فضلا عما يضفيه هذا المصطلح على العمل الأدبي من مصداقية عبر إشارته إلى أن يروي قصة حقيقية " "[1]".

و إذا كانت السيرة تطلق على هذا النوع من القصص الشعبي الذي يتتبع حياة البطل منذ ولادته حتى وفاته، فهذا معناه أن هناك ارتباطا وثيقا و علاقة وطيدة بين السيرة و التاريخ.

توسّع مفهوم السيرة تبعا لتنوع الأشكال السردية، إذ أصبح مصطلح " السيرة الشعبية يدل على " مجموعة من الأعمال الروائية ذات سمات فنية متشابهة، و ذات أهداف فنية متماثلة " "[2]" ، كما تعني أيضا " الحياة " بمعنى الترجمة " Biographie ".

إن التعريف العلمي المعاصر لكلمة " سيرة " يحدد مكانها بين التاريخ و الأدب، " فهي تاريخ من حيث تناولها لحياة فرد له أهميته الموجهة للأحداث في عصره، أو جماعة لعبت في تاريخ الشعب أو الإنسانية دورا ذا أثر" "[3]" ، و هي أدب من حيث كونها تحمل انطباعات مؤلفها و تتلون بثقافة العصر.

و هذا يؤكّد ذاتية السيرة بوصفها عملا إبداعيا، و الذاتية ليست من العلم في شيء، و إنما هي إلى الأدب أقرب و به ألصق"[4]" .

---

1 - طلال حرب، أوّلية النص، نظرات في النقد و القصة والأسطورة والأدب الشعبي، المؤسسة الجامعية للدراسات والمشر والتوزيع، بيروت، ط1،1992، ص76..

2 - صبري سليم، المرجع السابق، ص 63.

3 - حسين عبد الحميد رشوان، الفلكلور والفنون الشعبية من منظور علم الإجتماع، المكتب الجامعي الحديث، 1993، ص97.

4 - محمد دهني، فاروق خورشيد، فن كتابة السيرة الشعبية، منشورات إقرأ، بيروت، ط2، 1980، ص33.

السيرة الشعبية ليست مجرد قصة طويلة عن حياة بطل، بقدر ما هي تمجيد لسيرة بطل التفّت حوله الجماعة أو الأمة لا لشيء، إلا لأنه حقق آمالها.

3 . أبعاد السير الشعبية

لا شك أن الكثير من السير الشعبية لها أساس من الحقيقة، حكيت عن بعض الأبطال مثل عنترة بن شداد، و سيف بن ذي يزن.

3 . 1 . نواتها: الحكاية الشعبية

لا أحد ينكر لحكاية آخر ملوك التتابعة "سيف بن ذي يزن" أصولا في كتب الأخبار بين العظام من أمثال " وهب بن منبه" و " المسعودي " في مروج الذهب، و لكن تداول الألسنة لهذه الأخبار عبر الأيام مشافهة جعل من السير الشعبية عملا شعبيا ضخما لعب فيه الخيال الشعبي دورا كبيرا، بل إن أيام العرب و حروبها كانت نواة لأعمال شعبية ضخمة مثل سيرة "الزير سالم" و السيرة الهلالية ، و سيرة عنترة بن شداد وسيرة "سيف بن ذي يزن" .

و المتتبع للسير الشعبية يدرك أن حكايتها الأصلية تعود إلى أزمنة غابرة، أي "منذ المراحل التي كوّنت فيها الأسطورة الجزء القولي من ثقافته، فرموز السير و أبطالها غالبا ما ترجع إلى هذه المرحلة من تاريخ الشعب العربي" "[1]".

---

1 - إسماعيل سرور شلش، أدب السير الشعبية، دراسات عربية، ص119.

ولئن كانت السير تحمل في تضاعيفها مضمونا إسلاميا " إلا أن ثقافات شعوب المنطقة وحضاراتها العريقة القديمة، بل مراحل تكوّنها البدائي تنعكس بما تبقى في ضمير الشعب العربي من إشارات طقوسها وحكاياتها ورموزها السحرية " "[1]".

3 . 2 . البعد الديني

إن الشعوب التي دخلت الإسلام من ورثة الحضارات القديمة من وادي الرافدين، و في واد النيل، حفل تراثها ببقايا أسطورية كانت تجسد عباداتهم للنجوم و الحيوانات.

إن طبيعة الفكر الإسلامي أفرزت نوعا مخالفا لما أفرزته العقلية الإغريقية التي لم تعرف التغيّر الذي عرفه أصحاب الحضارة الإسلامية .

ففي السير الشعبية يتضافر البطل الرئيسي مع فاعلين آخرين لمحاربة الشر الذي يرمز له بالكفر و الخروج عن الدين و عبادة الأوثان و النجوم.

ينقسم البشر إلى فئتين أو عالمين، عالم المسلمين و عالم الكفار من عبّاد النجوم و الحيوانات، و ليس هذا فحسب، بل حتى الجان الذين يشكلون عناصر أساسية في هذه السير، ينقسمون أيضا إلى هذين القسمين، قسم مؤمن و قسم كافر، و كل فئة تحرص جاهدة على أن تنشر معتقدها وتنافح عن حياض دينها.

الحقيقة أن الدين في السير الشعبية يشكل محورا أساسيا، ولكنه لم يعرض بصورة صحيحة مشرقة، فجاء مشوبا بالخرافات والأباطيل.

---

1 - المرجع السابق، ص119.

فإذا كانت لدى الإغريق آلهة تتدخل في الحوادث لتساعد هذا أو ذاك، فإننا نجد في السير الشعبية أولياء يساعدون البطل على أعدائه أو يهددون هؤلاء الخصوم الألداء، فيحملونهم على الوقوف إلى جانب البطل والإذعان له، و أبرز هؤلاء الأولياء وأكثرهم حضورا "الخضر" ، وفي سيرة " سيف بن ذي يزن " نلفي شخصيات أخرى من الأولياء الصالحين مثل "عبد الجبار" و "عبد السلام" الذين يقدّمان يد العون للبطل، يؤازرانه في الأوقات الحرجة ويعرّفانه بالرسالة المنوطة به ـ "اسمك الحقيقي هو سيف من عند الملك الفتاح لتؤيد دين الإسلام، تقضي على الكفر وعبادة النجوم والأوثان " "[1]"ـ نتيجة فساد الكفار وطغيانهم، ذلك أن وجود "سيف بن ذي يزن" إنما هو وجود كوني يسعى فيه إلى تحريك المجتمع و "يساهم في تغيير معتقدٍ، والخبرُ عنه خبر كوني " "[2]".

من أجل ذلك متّعه الله بقوة فائقة وشجاعة عظيمة جعلته يهين الجبابرة والأبطال، ويذل فرسان الجاهلية من عابدي النجوم والحيوانات حتى يمهِّد الأرض ويطهرها من الأنجاس والأدناس .

3 . 3 . البعد التاريخي

السيرة الشعبية ليست ثبتا تاريخيا للبطل، أو تتبعا لمسار حياته المبني على الوثائق التاريخية، و إنما هي إلى الأدب أقرب و أميَل.

---

1 - سيف بن ذي يزن، ص83.
2 - مرسي الصبّاغ، القصص الشعبي العربي في كتب التراث، دار الوفاء، الإسكندرية، 1999، ص96.

فهي تاريخ من حيث تتبعها لمراحل حياة بطل أو قائد أدى دورا ذا أثر غيّر مجرى حياة أمة قاطبة، و بهذا نستطيع القول: إن الصلة بين حوادث السيرة و وقائع التاريخ قوية، و لكن، هل هذا يعني أن السيرة تحكي لنا تاريخا؟

تقول نبيلة إبراهيم " أما التاريخ العلمي فيقوم على أساسين : أولا: التدوين، و ثانيا: تسلسل الحوادث تسلسلا موضوعيا زمنيا، فإذا افتقدت عملية التاريخ أساسا من هذين الأساسين، فإنه لا يُعدُّ تاريخا علميا، أما التاريخ الشعبي، فيعتمد أولا على الرواية الشعبية كما أنه لا يحرص على تتابع الحوادث تتابعا زمنيا، فقد يكتفي الشعب بروايةِ حادثةٍ ينتزعها من بين التاريخ ويظل يرويها لأنها تهمه" "[1]".

إن لدى الإنسان ميلا أصيلا نحو الماضي، يذكره و يعيه، و في حالات قليلة يعيش فيه أو عليه، فالماضي لا ينقطع ، بل يظل ينبض في الوجدان حيا، تستمر ظلاله إلى الحاضر و تمتد إلى المستقبل، " لأن للإنسان في الماضي رصيدا كبيرا من الخبرة و التجريب و المعرفة، مثلما أن له فيه الأصل الذي ينتمي إليه، و النسب الذي يرتبط به، و يحس من خلاله بعراقته، و يشعر باستمراره " "[2]".

و للماضي أهمية كبرى سواء عند الفرد أو المجتمع، و لعلها تكون أعظم عند المجتمع، لأن الماضي هو جماع الخبرات و الأفعال العظيمة و الإنفعالات و الهزائم و الإنتصارات، و هي " جميعا فعاليات متصلة عاشها الأجداد، و يرثها الأولاد ليخلّفوها للأحفاد" "[3]".

---

1 - نبيلة إبراهيم، سيرة ذات الهمة، دراسة مقارنة، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، ص76.

2 - أحمد زياد محبك، دراسات نقدية من الأسطورة إلى القصة القصيرة، دار علاء الدين، ط1، 2001، ص23.

3 - المرجع السابق، ص23.

و ليس عجيبا أن يحرص الإنسان، فردا كان أو مجتمعا، على تبجيل الماضي، لأنه إذ يسجله يستفيد من تجاربه و يؤكّد أصالته و يثبت هويته.

فالماضي هو تاريخ المجتمع، يمنحه شخصيته و يغذي فيه حس الإنتماء، و هو الذي يعطيه الوعي لوجوده و الإحساس بكيانه.

و لقد كانت السير الشعبية أبرز وسائل تسجيل الماضي و نقل الأخبار و رواية الحوادث الكبرى التي دارت حول العظماء بطريقة يشوبها التضخيم و التفخيم، " يغذّيها الخيال لتغدو تعبيرا عن المثال، لا مجرد حوادث غيبية، و إذا هي حوادث فارقة""[1]".

و لئن استمدت السيرة الشعبية مادتها من التاريخ، فإنه لا يمكن أن نطلق عليها تاريخا، لأنها لا تخضع لما يخضع له التاريخ من شروط معروفة.

و إذن، فالسيرة تمزج بين الأدب و التاريخ على الرغم من اختلاف الأهداف، و" الفرق بين القصص الشعبي و التاريخ واضح، فالأول ينشد ما يجب أن يكون، و الثاني يفتش عما كان""[2]".

فالسير الشعبية " تاريخية في المقام الأول" "[3]" تعكف على التاريخ لتستخلص مادتها منه سواء من تاريخ اليمن كـ "سيف بن ذي يزن"، أو تاريخ مصر في عصر المماليك كـ "سيف أرعد".

فهي تحرص على الهدف التاريخي و لا تتحول عنه حتى نهاية السيرة، و أبطالها يتحولون إلى أبطال قوميين: أي نماذج بطولية يُضرب بها المثل في الشجاعة و الإقدام و الفروسية، و قد يكون تاريخ تدوين هذه السير الشعبية عاملا داعيا إلى تحقيق الحلم العربي المتمثل في الوحدة العربية .

---

1 - المرجع نفسه، ص23.

2- فاروق خورشيد، أضواء على السيرة الشعبية ، ص33.

3 - حلمي بدير، أثر الأدب الشعبي في الأدب الحديث، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ص53.

السير الشعبية تفصح عن متغيرات المجتمع في كافة المجالات الحياتية، و أبطالها يعبرون عن الوجدان الجمعي عن طريق إسقاط الواقع على حقبة تاريخية سابقة، إنها صورة واعية للواقع المعيش، لأنه كلّما دبّت عوامل الوهن والتفكك، وتربصت بالعالم العربي والإسلامي الأخطار، تداولت الطبقات الشعبية سير الأبطال التاريخيين مثل "عنترة بن شدّاد"، و"سيف بن ذي يزن" كرد فعل من أفراد المجتمع على مشكلاتهم المستعصية.

" ففي مجتمع يفتقد إلى العدل، ويستشري فيه النفاق، وتهدر فيه القيم الإنسانية العليا أو يحرم فيه الفرد من تحقيق ذاته و تحرير نفسه، أو يشعر بالهزيمة والإنكسار، وبعوامل الضعف تنخر عظامه، يصبح البطل هو الذي يحقّق العدل المفقود ويحارب الفساد الذي استشرى في جسد المجتمع، ويقضي على النفاق والمنافقين ويعيد للمُثُل العليا احترامها وقيمتها"""[1]".

لذلك نجد صورة هؤلاء الأبطال التاريخيين أكبر بكثير مما هي عليه في الواقع، و هم يتخطّون عصرهم التاريخي ويتصدَون لمشاكلهم.

و الواقع أن الشعب المسحوق المضطهد الذي يفتقد إلى بطل منقذ يخرجه من عتمة الظلم إلى سعة العدالة والحق يصب اهتمامه"على شخصية تاريخية تمتاز بمواصفات يحبها الناس ويقدسونها، لأنها تعكس المثال الذي يتطلّعون إليه في مرحلة ما من تاريخهم، فينسجون حول هذه الشخصية التاريخية أحداثا تتسم بطابع البطولة، مازجين بين الواقع التاريخي لهذه الشخصية، وبين سمات أخرى يضيفها الخيال الشعبي على البطل كي يبدو كما يريده هو، لا كما هو في الواقع " "[2]".

---

1 - طلال حرب، أولية النص، نظرات في النقد والقصة والأسطورة و الأدب الشعبي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، لبنان، 1992، ص76-77.

2 - المرجع نفسه، ص140.

إن الشعوب تبحث دوما عن البطل المثال الذي يمثّل دور المنقذ "فإذا افتقر تاريخها الحديث إليه، توغّلت في عمق تاريخها القديم كي تبحث عنه" "[1]".

3 . 4 البعد الخارق والعجيب والغريب:

تعدّ هذه المصطلحات على الرغم من الفروقات الواضحة متقاربة من حيث المعنى، والجامع المشترك بينها يدلّ على اللامألوف والدهشة والحيرة، و هي كلها مجتمعة "تمثّل خروقات لقوانين ومنطق الحياة " "[2]" وتعمل على تأسيس منطقة حرة تعكس في تجلياتها المختلفة رفض الواقع .

و ليس غريبا أن تكون هذه المصطلحات وسيلة فصيحة للتعبير عن المعاناة والآلام والهزائم ـ فردية كانت أو اجتماعية ـ و الخوف و الرعب الذي يثيره الأعداء بغية طمس الهوية و نفي الوجود ـ هنا ـ الإنسان العربي .

تمزج الخرافة بين الحقيقة والخيال وانصهار الواقع في الحلم و توظيف المسخ و التحويل و التشويه ولعبة الظهور والاختفاء و كل ما يثير الاندهاش و الإعجاب لروعة الشيء أو لما يبثه من خوف أو هلع .

إن السير الشعبية ترتكز في معظمها على أحداث تحكي أيام العرب وحروبهم، ولكن الوجدان الشعبي قد أبعدها عن حقائق التاريخ وأرض الواقع ليحلّق بها في سموات الخيال والخوارق، ويضفي على أبطالها سمات التفوق الإنساني الذي يعلو أحيانا على القدرة الإنسانية " فالسيرة الشعبية تكتفي في بعض جوانبها بالحكاية الخرافية، ولذا فإنها لا تراعي الجانب

---

1 ـ المرجع نفسه، ص140.

2 ـ ت ـ ي إيتير، أدب الفانتازيا (مدخل إلى الواقع)، ترجمة صبّار سعدون، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 1989، ص10.

التاريخي، وليس من شأنها التحقيق والتوثيق، فكل ما فيها داخل في نسيج الوهم والأسطورة والحلم والخرافة والخيال " "[1]".

الخرافة هي عالم " الظواهر غير المألوفة وغير القابلة للتفسير أو التصورات التي تتعارض مع مجموعة القوانين التي تحكم العالم الخارجي الموضوعي أو تحكم سلسلة تصوراتنا الذاتية""[2]".

و سبب حضورها في السير الشعبية بصفة عامة " إنما هو نتيجة انعكاس لأحلام قديمة لتطلّعات الفرد العربي في تخلصه من بعض العوامل التي تعوق حصوله على ما يريد من مجد وسؤدد " "[3]".

وكثيرا ما نلفي قدرات البطل تصل إلى درجة الأسطورة، فـ "سيف" بطل السيرة الشعبية يقوم بعدد من الأعمال البطولية الخارقة التي تمثل مراسم عبور له من حياة عادية أو هامشية إلى حياة مركزية تسمها حالة أسطورية .

يأتيه العون من البشر والجن والحيوان، تحيطه العناية الإلهية، فهو مؤيد بقوة ربانية تجعله علما وصل إلى أقصى درجات التعب أو الموت فيستعيد قوته أو حياته، وكأنه يبدأ من جديد.

كل شيء في السيرة الشعبية ممزوج بالخارق والعجيب والغريب، الفضاء فيها غريب وعجيب، والبطل أو الأبطال في صراع دائم وشديد مع الغيلان والعمالقة والأشياء...

---

1 - موقع انترنت: www.arabic Magazine com .

2 - غراء حسين مهنا ، أدب الحكاية الشعبية ، مكتبة لبنان ، الشركة المصرية العلمية للنشر ، لونجان ، ط1 ، سنة 1997 ، ص 125.

3 - مرسي الصباغ ، القصص الشعبي في تراث ، دار الو فاء لدينا الطباعة والنشر والتوزيع ، بدون طبعة ص74 .

" كل شيء يتحرك ويتكلم ، فالسيف ينتقم لصاحبه ويقطع رأس الظالم " "[1]"، والطيور تتحدّث و تساعد البطل فتدلّه على الدواء، والغزالة ترضع الصبي فتمدّه بالحياة، والجن تطوي به مسافات شاسعة في برهة زمنية قصيرة للوصول إلى المبتغى وفي قضاء كثير من حاجاته.

تعجّ السيرة الشعبية بالسحرة والحكماء، فنجد شخصيات عجائبية تلعب دورا حاسما في مجرى الحكي وتكون لها قدرات على معرفة ما جرى أو ما سيجري، ويكون لها أيضا خدم من الجن ينفذون أوامرها .

إلى جانب ذلك، هناك الممسوخات وهي " الكائنات والشخصيات الناتجة عن تركيب من جنس آخر، والتي نجدها جنسا مختلف التركيب عن باقي الأجناس " "[2]" ويشبه هذا النوع الذي يشكّل المارد المخيف نسل الغيلان، والذي ليس أبشع من خلقته ولا أهول من شكله .

و إذن فالمسخ هو ثمرة من ثمرات الخطيئة وجزاء المرء لارتكاب المحظور وتجاوز المحذور.

السير الشعبية تنتصر للخير دوما، وتميل إلى تصوير الحياة والقيم في جانبين، جانب خيّر يواجه جانب الشر فيتغلب عليه .

ولأنها تريد للخير أن ينتصر، وللحق أن يظهر، وللعدل أن يستتب "فلا ترى مانعا في الإستعانة بالقوى الخارقة، سواء من بشر يتميّزون بها أو من غير البشر والعفاريت والشياطين ونحوهم" "[3]" .

وكثير من السير الشعبية تدفع الأبطال إلى التشيّع للحق والعدل والحرية والأمن، وتنزع إلى وصف القيم في جانبين : جانب خيّر يدرأ جانب الشر

---

1 - سعيدي محمد، الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية، بن عكنون،الجزائر،1989، ص 57.

2 - محمد أبو الفتوح العفيفي ، البطولة بين الشعر الغنائي والسيرة الشعبية ـ عنترة بن شداد أنموذجا ـ، إيتراك للطباعة والنشر والتوزيع، ط1 ، 2001، ص340.

3 - حلمي بدير ، أثر الأدب الشعبي في الأدب الحديث ص22.

حتى تصفو الحال وتستمر الحياة ولكن لا يتحقق لهم ذلك إلا بالمعجزات والخوارق، مما يدل على إحساسهم بصعوبة الوصول إلى الخير في الواقع، "وهو ما يجعل للحكاية دورا في خلاصهم مما هم فيه من عنت وضيق وعنت، فكأن الحكاية حلم، يتحقق فيه ما لا يمكن أن يتحقق في الواقع" "[1]".

وبذلك تخفّف السيرة الشعبية من وطأة الإحساس بالضعف والوهن، وتحرّض على الرفض والتغيير، حاملة موقفا إيجابيا ينضح بالكد والعناء لأن القوى الخارقة من شأنها أن تكون عاملا مؤازرا محققا للنصر ومؤكدا لانتصار الخير على الشر، وانتصار البطل على الأعداء "وقد لا تعدو القوى الخارقة في بعض السير الشعبية مجرد المبالغة في قوة البطل، ومدى قدرته الجسدية ومهارته الفروسية وبراعته في المبارزة " "[2]" ، بل إن لهذه الصفات حضورا كثيفا ونصيبا من الواقعية لدى الأبطال الشعبيين مثل "عنترة بن شداد"، و"سيف بن ذي يزن"، غير أن هذه الصفات يمكن أن تضخّم صورة البطل وتضفي عليه هالة خيالية تتجاوز الواقع، فتصفه "لا كما هو في الواقع ، ولكن كما يريده العقل الجمعي ليصبح المتنفس المنطقي الطبيعي لآماله وآلامه" "[3]"، لأن العقل الجمعي يلجأ إلى صنع البطولة حتى تتحرر الأمة من وطأة الضعف والعجز.

وهذا المزيج من الخرافة والأسطورة والملحمة كفيل بتطويع قوى خارقة أخرى لمساعدة البطل في فتوحاته أو حروبه .

ولا تكاد تصادف حكاية دون أن لا تكون فيها أحداث سحرية، وهي كلها أحداث خارقة للعادة، في غاية الإثارة والعجب، وأشد إرعابا وتهويلا حيث

---

1 - أحمد زياد محبك ، دراسات نقدية من الأسطورة إلى القصة القصيرة ص 49.
2 - حلمي بدير ، أثر التراث الشعبي في الأدب الحديث، ص23.
3 - حلمي بدير ، أثر التراث الشعبي في الأدب الحديث، ص23.

لا يمكن أن يفوقها بشر، بحكم تحرك الشخصيات وتحوّلها وانتقالها إلى أمكنة خرافية لا تقل عنها غرابة وعجبا.

وقد احتوت "سيرة سيف بن ذي يزن " على قدر هائل من هذه الكائنات العجيبة الغريبة، وعلى صفات خارقة للعادة و" سيف بن ذي يزن " ابن ملك معدٌّ منذ البداية لأداء دور بطولي وحمل رسالة والاضطلاع بمشروع دعاوي .

أرضعته غزالة وربّته جنية وحمل نبوءة جعلت منه فردا متميزا ومحطّ اهتمام لما يتمتع به من صفات الخَلق والخُلُق.

إن الخرافة باعتبارها أدب العجيب والخارق، هي أدب الهروب ـ هروب الأنا من قبضة الواقع ـ وأدب التصحيح والتربية، حيث إن عناصر الغرائب والخوارق تتعاون و تتضافر لمقاومة صعوبة الحياة الحبلى بالخوف لأن "تاريخ الخارق هو تاريخ الخوف " "[1]" .

بالخوارق يتحوّل المحال إلى ممكن، "وبهذا يكتسب البطل بطولته ويكثر أتباعه ويعظم في أعين الناس" "[2]".

والحق أن حكايات الخوارق أو الخرافة تجعلنا نرى في الغولة إنسانا تجمعت حوله الكراهية الشعبية لارتكابه شنيعة المحظور، إذ مسخه الله وحوّله إلى صورة بشعة مهولة جزاء بما فعل وكأن الغيلان مجرد رموز للخيانة والاغتيال والاستغلال البشع كما جاء في المأثور الشعبي "ما الغول إلا بنيادم (ابن آدم)" "[3]" .

1- Tzvetan Todorov : introduction à la littérature fantastique, paris, 1970, p166.

2- محمد مفتاح ، دينامية النص ، المركز الثقافي العربي ، 1990 ،ص141.

3- نمر سرحان، الحكاية الشعبية الفلسطينية، مركز الأبحاث، منظمة التحرير الفلسطينية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،1974، ص70.

كذلك كان " سيف بن ذي يزن " موعودا بالقضاء على الأغوال وتطهير الفضاء من وجودهم بوصفهم أدناسا وأنجاسا اخترقوا النظام والعرف ولوّثوا الفطرة الجبلة واغتالوا القيم .

ولعل هذه العناصر الخيالية التي اصطنعها الخيال الشعبي لتجاوز الواقع هي خير شاهد على المخيال العربي و قوة الإبداع الشعبي "إلى مثال يشيع منه العدل ويتّسع فيه الشعور بالقدرة، فتحرر الإرادة كما يتحرر الفكر والضمير وخير رد على هؤلاء الذين يزعمون بأن العقل العربي عرف الخيال التصوري وعدم الخيال الإختراعي"[1] هو هذا الكم الهائل من الحكايات الخرافية التي صوّرت عالما سحريا خارقا وعجيبا يتلاءم وبيئته وثقافته، وينشد معاني السلم والسلام والأمن والأمان .

1 ـ **مصطفى الحواف، الأساطير العربية والخرافات، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط1، 1977.**

عالم الجن :

إن عالم الجن حقيقة ثابتة بالقرآن و السنة لا نملك أن نرفضها، قال تعالى:" وَ مَا خَلَقْتُ الجِنَّ   وَ الإِنْسَ إِلاَّ لِيَعْبُدُونِ " "[1]".

ههنا يصبح للإستعانة بالقوى الخارقة ـ بغض النظر عن حكمها ـ نصيب من الصدق .

و هذا المزيج من الخرافة و الأسطورة و الملحمة كفيل بتطويع قوى خارقة أخرى لمساعدة البطل في فتوحاته أو حروبه و بمعنى أوضح، فإن ما نراه قوى خارقة يمثل حقيقة واقعة سواء تعلق الأمر بالقوى الجسمانية أو المهارية للبطل أو ما يتصل بقوى أخرى كالجن و الشياطين أو الأغوال.

فبفضل الله امتلك "سيف " السوط و استطاع أن ينقذ الأميرة "شامة" من مخالب المارد المختطف، والمارد في السياق هو رمز الطاغية.

وبعد تحريرها لا مفرّ من الزواج بها، ولعل هذه المصاهرة ما يقوّي شوكته ويعاضد جانبه.

و لا شك أن الحكاية في إلغائها للعالم الواقعي و إحلال عالم آخر مليء بالسحر و التفاؤل و الخفة محلّه"[2]" تحقّق ما يحلم به الإنسان من عدالة و حب ليعيش خفيفا متفائلا، وبالتاي يمكن القول أنها شكل أدبي يعبّر عن رغبة الإنسان في التغيير"[3]".

تدعونا الخرافة إلى إدراك قيمتها الفنية،فهي ليست قطعة أدبية للترفيه والتذوّق فقط وإنما هي صياغة للمُثُل السامية ودعوة "إلى الموازنة بين ما هو كائن وبين ما ينبغي أن يكون، وبين واقع مرير مكدود وبين حلم يعتصم

---

1 ـ سورة الذاريات، الآية 56.
2 ـ نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب العربي، دار النهضة، مصر للطباعة والنشر، القاهرة، ط2، 1974، ص84.
3 ـ عبد الحميد بورايو، القصص الشعبي في بسكرة، المؤسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ، 1986، ص134.

بالمثال لذي قدر له أن يخلص الأجسام والنفوس و الأرواح من ربقة الحاجة والظلم والاستعباد" "[1]".

ولعل أول شيء يستدعي الانتباه في الخرافة هو اتجاهها الأخلاقي"[2]"، فهي تكافئ الخيّر لخيره و الشّرير لشرّه.

الخرافة تجعلنا ـ دوما ـ نشعر أن هناك ظلما قد وقع، إلى أن يحين من يرفع سيف العدالة و ينشر مبادئ الحب والعدل و يدرأ بذور الشر.

و إذن، فالخرافة تناوئ العالم الواقعي، فهي ترفضه و تحاربه وتسعى إلى إحلال عالم أكثر جمالا و حبا وعدلا بدله.

البطل الخرافي ليس أسير الزمن و المكان فهو بعيد ومنعزل عن الأهل والأقارب، يجد نفسه في فضاء قفر وحالة اضطرابية"[3]"، فتأتي عناصر خيّرة من الإنس والجن لتخلّصه من مخالب العدوان والشر.

يخوض غمار الأسفار البعيدة في الأجواء بغية تحقيق الذات، فيجعل لنفسه عالما آخر يطمئن إليه ويرتاح له، كمن يروم التحرّر من واقعه الأليم و المؤلم، ولهذا يمكننا القول:"إن الحكاية الخرافية تعد الأدب المعبّر عن الرغبة الإنسانية الملحّة في تغيير وجود الإنسان الداخلي، بل الوجود كلّه" "[4]"، ولا غرو أن برزت كلمة الخرافة لتدل على الوقائع و الأحداث غير المعقولة لتصبح مرادفة لطائفة من حكايات الخوارق"[5]" ، تلك الحكايات التي تتضمن مضمونا خارقا وغريبا عجيبا، من ذلك الهاتف و الغزالة والجان.

---

1 - عبد الحميد يونس، الحكاية الشعبية، دار الكتاب العربي لطباعة والنشر، القاهرة، 1968، ص134.

2 - vision manichéenne – victoire du bien sur le mal.

3 - désordre.

4 - نبيلة إبراهيم، المرجع السابق، ص76.

5 - عبد الحميد يونس، الحكاية الشعبية، دار الكتاب العربي لطباعة والنشر، القاهرة، 1968، ص8.

فكانت الخرافة الوسيلة بوصفها حلما لتجاوز الواقع أو أداة للتنفيس عن المكبوتات التي يعزّ التصريح بها، لذلك نجد البطل ـ منذ صغره ـ وقد احتضنته غزالة وربّته جنية يلقى دوما خادما ذا قوة خارقة يعينه على أن ينال إعجاب الجميع بقضائه على الأشرار.

وهكذا تنتهي الخرافة بنهاية سعيدة متفائلة و هي الانتصار على الطاغية وقهر المارد، وبهذا ينطبق مبدأ استئصال شأفة الشر والانتصار للخير حتى يستتب الحق والعدل، حيث نلتمس في ثنايا الخرافة بعدا أخلاقيا، فالشر مآله الزوال والمسخ هو عقاب المتعجرف الصلف.

كل هذا يدعو إلى أن الخرافة هي شكل من أشكال الإختراق"[1]"، و تمثل "ناقوس خطر ينذر ويحذّر مما سيأتي لكونها تجنح نحو اليوتوبيا (utopie)" "[2]"، أي تسعى إلى بناء واقع مغاير أكثر جمالا و حبا و صفاء و عدلا طلبا للفردوس المفقود، و على هذا الأساس فإن الخرافة مثل الفانتاستيك تقوم على الواقعية "[3]" ، وهذا ما يدعونا إلى التعامل مع هذه الحكايات كشكل ديناميكي متحرّك"[4]" حيث نكون أمام عالم حقيقي به شخوص واقعيون توجد بشكل مفاجئ أمام اللاتفسير"[5]" .

والبطل سيف ليس بطلا لذاته، إنما هو تجسيد لآمال و أحلام الطبقة التي ينتمي إليها"[6]"، فهو الرمز و المثال وهو "خلاصة نقية للجماعة، و بطل

---

1 - transgression.

2 - Raymond Williams, utopie et sciences fiction, in revues : l'homme et la société, n73-74, juillet/décembre, 1984, éd Anthropos, France, p51.

3 - jacques finné, littérature fantastique, essais sur l'organisation surnaturelle – publication de l'université de Bruxelles, 1982, p26.

4 - ibid, p26.

5 - luis vax, l'art et la littérature fantastique, éd, P.U.F, coll, que sait je ?, n°907, 1974, p6.

6 ـ غالي شكري، أدب المقاومة، دار المعارف، مصر، 1970، ص51.

يتجاوب مع روح الجماعة" "[1]"، وهكذا فالخيال الشعبي ليس مجرّد سياحة وهمية في عالم الأحلام وإنما هو أحد أشكال الروح الشعبية "[2]".

من هنا يبدو أن السيرة الشعبية تتغذى من الواقع وتمتح من الأسطورة مستفيدة منها لمعالجة الهنا والآن"[3]" .

1 ـ نمر سرحان، الحكاية الشعبية الفلسطينية، مركز الأبحاث، منظمة التحرير الفلسطينية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1974، ص47.

2 ـ غالي شكري، أدب المقاومة، ص51.

3 ـ محمد إسماعيل بصل، قراءات سيميائية في مسرح سعد الله ونوس، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق سورية، الطبعة الأولى، 2000، ص52.

الباب الأُول

القسم النظري

الفصل الأول

- خطوات التحليل السيميائي
- البنية السردية
- الرسم السردي
- الرسم العاملي

1 . عرض منهجي:

تهدف السيميائية بوصفها لغة واصفة إلى اكتشاف المعنى "[1]"، و تهتم من جهة "ج .م فلوش" (J.m floche) بتحليل أنظمة الدلالة "[1]"، و تعنى

1- Joseph courtes, introduction a la sémiotique narrative et discursive p33

بالنصوص و الحركات و الأفضية، أما من جهة "جان كوكي" فإن الحديث حول السيميائية يجري في اتجاهات مختلفة و بلا تمييز "[2]".

يتجلى هذا الاختيار المنهجي في التركيز على المحتوى"[3]".

تقول جماعة أنتروفارن (groupe d'entre vernes) عن السردية : هي ظاهرة لتتابع الحالات والتحويلات المسجلة في الخطاب و المسئولة عن إنتاج المعنى"[4]"، و بذلك تعد السردية ركيزة أساسية في النظرية السيميائية التي أرساها "غريماس" (GREIMAS)، و التي أسهمت بشكل كبير في تأسيس السيميائيات السردية (NARRATOLOGIE) باعتبارها مجال بحث مستقل بذاته"[5]" وضع أصوله "رولان بارث" (R. Barthes) و "كلود بريمون" (C. Bremond)، و "أ. إيكو" (U. éco)، و "ج. جينات" (G. Genette) و "ماتز" (Metz) و "تدوروف" (Todorov).

يعد "فلاديمير بروب" (Vladimir propp) وهو من أتباع النقد الشكلاني الذين كان لهم الفضل في تطوير البحوث اللسانية و إحداث قطيعة إيبيستيمولوجية مع المنظور التاريخي و النفسي والإجتماعي، مرجعا أساسيا حيث انصب اهتمامه على استخراج بنية الحكاية "[6]".

إن منهجه مورفولوجي أو بنيوي يركز على تحليل بنية الحكاية الشعبية في جوانبها المكوّنة"[7]".

---

1 - **السيميائية والنص الأدبي، ص22.**

2 - J Claude coquet, sémiotique, l'école de paris, hachette, université paris, 1982, p8.

3 - عبد القادر شرشار، تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص، منشورات اتحاد الكتاب، دمشق، 2006، ص47.

4 - groupe d'entre vernes, analyse sémiotique des textes, p.u.l, 1979, p14.

5 - Denis Bertrand, précis de sémiotique littéraire, Nathan, paris, 2000, p167.

6 - Evguni meletinski, l'étude structurale et typologique du conte, in morphologie du conte merveilleux, points, seuil, paris, 1970, p202.

7 - فيكتور أرليخ ، الشكلانية الروسية، ترجمة الولي محمد، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 2000، صص120 - 121.

ينتمي "بروب" إلى المدرسة الشكلانية الروسية، وقد اشتغل على الحكاية الشعبية فآثر البعد الآني على البعد الزماني.

لهذا السبب يعد كتابه "مورفولوجية الحكاية" طفرة نوعية و قطيعة إيبستيمولوجية للتوجهات النقدية التي كانت تقوم على المبررات التاريخية و النفسية والإجتماعية، و فيه أخضع الخطاب السردي " لدراسة لا تقف عند حدود تعيين مواضيعه أو تضييق وحداته المضمونية، بل تهدف إلى مسائلة النص في ذاته و لذاته من خلال بنيته الشكلية " "[1]".

وفي هذا السياق يقول "غريماس"(Greimas):"علينا أن نتقيّد في الدراسة بالنص فقط، كل النص، و لا شيء غير النص" "[2]".

" le texte, rien que le texte, le texte seulement "

و يحظى كتاب "بروب" بأهمية قصوى و يعتبر من الكتب الحاسمة في تطور الدراسات البنيوية للحكاية "[3]"، من حيث منهجية تحليل النصوص السردية و تصنيف الثابت و المتغير.

خلُص "بروب" إلى أن عدد الوحدات التي تتحكم في الحكايات الشعبية الروسية لا تتجاوز ثلاثين وظيفة "[4]" و لا يشترط في بنية الحكاية توفر جميع الوظائف، ولكن مات يرد منها يكون محصورا في هذا العدد و إن اختلفت طريقة الحكي ، و الوظيفة هي"عمل الفاعل معرَّفا من حيث معناه

---

1 - بن كراد سعيد، مدخل إلى السيميائيات السردية، دار تنميل للطباعة والنشر، مراكش، 1994، ص10.
2 - محمد عزّام، النقد والدلالة، نحو تحليل سيميائي للأدب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1996، ص81.
3 - Michel simonsen, le conte populaire français, P.U.F, paris, 1981, p54.
4 - v. Propp, morphologie du conte, seuil, paris, 1970, p p35 – 81.

في سير الحكاية" "[1]" أو هي "فعل الشخصية المعرَّف من حيث دلالته في سير العقدة" "[2]"

"l’action d’un personnage définie du point de vue de sa signification dans le déroulement de l’intrigue"

أي أن الفعل يساوي على المستوى النظمي الوظيفة، و مع تغيّر الشخصيات في بنية الحكاية، تظل الوظائف ثابتة على اعتبار أن الحكاية الشعبية تسند أفعالا متشابهة لشخصيات مختلفة"[3]".

و تعد الوظائف في ثنايا السرد من الثوابت، على خلاف الشخصيات و الأسماء والنعوت التي تنتمي إلى المتغيرات، و ينتقل التركيز من الشخصية بوصفها فاعلا في مسارها السردي إلى الدور الذي تضطلع به وهكذا "فالشخصية لم تعد تحدد بصفاتها وخصائصها الذاتية، بل بالأعمال التي تقوم بها و نوعية هذه الأعمال" "[4]".

و في ضوء هذه المعطيات يمكننا أن نستخلص جملة من الاستنتاجات امتدت ظلالها إلى الدراسات السيميائية المعاصرة:

1. تعدّ الوظائف من الثوابت على خلاف الشخصيات و الأسماء والنعوت، فهي من المتغيرات.

---

1 - المرزوقي سمير، جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، الدار الونسية للنشر، ديوان المطبوعات الجامعية، د ت، ص24.

2 - ابن مالك رشيد، السيميائية بين النظرية والتطبيق(رواية نوار اللوز نموذجا)، رسالة الدكتوراه، مخطوط، سنة 94 - 95، جامعة تلمسان، ص69.

3 - levis strauss claude, anthropologie structurale, deux, plon, paris, 1973, p143.

4 - لحميداني حميد، بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 2000، ص 25.

2. لا تتوفر جميع الوحدات في الحكاية الواحدة، ولكن ما يرد منها لا يخرج عن جدود هذه الوظائف، كما أ ن ما يحضر منها يخضع لنظام ثابت.

3. ترتبط الوظائف فيما بينها بعلاقة استلزامية"[1].

و تتوزّع هذه الوظائف عبر ما يسميه "بروب" المقطوعة "[2]" وكل تفصيل يبدأ من الإساءة أو من الإفتقار لينتهي إلى الزواج أو نهاية سعيدة يسمى مقطوعة.

ينتظم التتابع النظمي لهذه الوحدات على النحو التالي:

الوحدات
-أ-الوضعية الإفتتاحية ليست وظيفية 1)يغيب عضو من أعضاء العائلة عن البيت← (الإبتعاد أو الغياب) 2)يوجه للبطل منع ← (المنع) 3)يخرق المنع ← (الخرق) 4)المعتدي يبحث عن المعلومات ← (الإستنباء أو الإستطلاع) 5)المعتدي يحصل على معلومات متعلقة بضحيته (حصول على معلومات اختطافها و الإستيلاء عليها) 6)المعتدي يحاول خداع ضحيته للإستيلاء عليها أو على أملاكها ←(الخداع) 7)الضحية تستسلم للخداع وتساعد عدوها عفوا و دون قصد ← (التواطؤ) -ب- المقطوعة الأولى

1 - V. Propp, morphologie du conte, pp29 -30.
2 - V. Propp, morphologie du conte, p31.

8)أ-المعتدي يضر بأحد أفراد العائلة ← (الضرر)

ب-يفتقر احد أفراد العائلة إلى شيء ← (الإفتقار)

9)يشاع نبأ الضرر أو الإفتقار، فيتلقى البطل طلبا أو أمرا بالذهاب (يدخل البطل من خلال هذه الوظيفة مسرح الأحداث)

10) البطل يقبل مهمة التحري أو يقرر التصرف ← (بداية الفعل المضاد)

11) البطل يغادر بيته ← (الذهاب)

12)يخضع البطل لاختبار تحضيري لاستلام مساعد سحري (الوظيفة الأولى للمانح)

13)البطل يستجيب لأفعال المانح المقبل ←(استجابة البطل)

14) يحصل البطل على مساعد سحري ←(استلام الأداة السحرية)

15)يُنقل البطل أو ينتقل إلى الهناك أين يمارس الفعل الحاسم المعوّض للافتقار ← (التنقل)

16)يقابل البطل المعتدي و ينشب بينهما صراع أو مبارزة ← (مواجهة)

17)يتلقى البطل علامة كأن يصاب بجرح (العلامة)

18)يهزم البطل خصمه← (الإنتصار)

-ج- المقطوعة الثانية:

19)إصلاح الإساءة أو تعويض الافتقار (التصليح)

20)يعود البطل إلى نقطة الإنطلاق (الإياب وقد يتخذ شكل الهروب)↓

21)يقتفي المعتدي أثر البطل←(المطاردة)

22)ينجو البطل من ملاحقيه ←(النجدة)

23)وصول البطل متخفيا إلى بلدته أو إلى بقعة أخرى (الرجوع المتخفي)

24)البطل المزيف ينسب إلى نفسه الفعل البطولي← (ادعاءات كاذبة)

25)يكلّف البطل بمهمة صعبة لاختبار كفاءته← (المهمة الصعبة)

26)ينجز البطل المهمة الصعبة← (تحقيق المهمة الصعبة)

27) التعرف على البطل

28)يفضح البطل المزيف← (الاكتشاف)

29)يأخذ البطل مظهرا جديدا← (تغيير الهيئة)

30)يعاقب البطل المزيف أو المعتدي← (العقاب)

31)يتزوج البطل ويعتلي العرش← (الزواج)

وهذه الوظائف التي تحكم البنية السردية لا تتبع هذا الانتظام النظمي "ذلك ان كل حكاية تبرز وظائفها تبعا لرغبات الشخصيات المتنوعة وطبيعة المشاريع التي تنوي تحقيقها" "[1]". رغم القيمة العلمية التي يكتسيها هذا

1 - **رشيد بن مالك، السيميائية بين النظرية والتطبيق (رواية اللوز نموذجا)، ص100.**

المشروع البروبي، إلا أنه أثار بعض التحفظات المتعلقة بعدم قدرته على تطويق العناصر العميقة التي تحدد الهوية الثقافية للحكايات.

من هنا، انطلق "كلود ليفي ستروس" في مقدمة كتابه "الأنثروبولوجيا البنيوية" "[1] ليعيب على "بروب" اقتصار دراسته على المعطى الخطابي المحقق وعدم قدرته على تجاوز المتن الذي اشتغل عليه، و أن ما تراه المورفولوجية متغيرا وغير مهم، هو من الأهمية بمكان ويعد أساس تلوينها الثقافي، فالمستوى الشكلي المجرد إذا لم يله تحليل مضموني، انتفت عنه كل قيمة كشفية"[2]" .

2 . خطوات التحليل السيميائي

مبدأ الملاءمة (la pertinence)

و لا بأس أن نقف عند المسار التوليدي للدلالة (parcours génératif de la signification) من خلال الجدول "[3]" الذي يسعى فيه "غريماس" إلى تأصيل النظرية السيميائية:

	المكوّن النحوي		المكوّن الدلالي
البنيات السيميائية السردية	المستوى العميق	النحو الأصولي السطحي	الدلالة الأصولية
	المستوى السطحي	النحو السردي السطحي	الدلالة السردية
البنيات الخطابية	النحو الخطابي		موضعة thématisation

---

1 - سعيد بن كراد، مدخل إلى السيميائيات السردية، دار تينمل للطباعة والنشر ،المغرب مراكش،1994ص15- 16.

2- levis strauss claude, anthropologie structurale, deux, plon, paris, 1973, p158.

3 - Greimas, courtes, op.cit,p160.

	discrusivisation تخطيب actorialisation تمثيل temporalisation تزمين spatialisation تفضيء	صورنة figuratisation

نميز في هذا الجدول مستويات مختلفة ذات العلاقات التدرجية (hiérarchiques)خاضعة لمصطلح الملاءمة.

يقول "غريماس": تعد الملاءمة أساسا للوصف العلمي أو شرطا يقتضي أن يوفيه الموضوع السيميائي المؤسس"[1]".

لذلك، فإن السيرة الشعبية تشكّل كلا دلاليا، و قراءة حكاياتها تتطلب مجموعة من الإجراءات الكفيلة بتفكيكها إلى وحداتها البنائية التي تدرج بعدها في إطار علائقي في ما بينها من جهة، ثم بينها وبين الكل الذي تشكله من جهة أخرى.

فالفعل السيميائي يرمي بالدرجة الأولى في ضوء مبدأ الملاءمة إلى فحص المستويين السطحي و العميق.

وتأسيسا على مبدأ الملاءمة دائما، نجد أنواعا من التحاليل التوزيعية والتركيبية على المستوى السطحي، و تحاليل سيمية على المستوى الدلالي "[2]".

3 . المستوى السطحي

---

1 - dictionnaire raisonne, p276.

2 - Christian Achour, Simone rezzoug, convergences critiques, o.p.u, Alger, 1990, p 191.

3 .1 البنية السردية

أشرنا من قبل إلى أن " بروب" ميّز في كتابه المذكور سلفا بين الثوابت والمتغيرات، وأنه أهمل الأسماء والنعوت والشخصيات، على اعتبار أن الذي يهم هو الأفعال و الأعمال وليس الشخصيات.

لهذا السبب كانت الوظائف سندا منهجيا لمعالجة الحكايات، و في هذا السياق اقترح "رولان بارث" تصنيفا بنيويا يميز فيه بين الوظائف الأساسية والوظائف الثانوية.

الوظائف الأولى توزيعية تنتظم على المستوى النظمي و تعتبر مركزية (cardinales) وهي النواة، و تشتغل الوحدات الثانية بوصفها تكميلية (complétives) وتشكّل الوظائف الثانوية (catalyse)

سجلت الدراسات السردية بعد "فلاديمير بروب" تطورا كبيرا، من خلال مقالات مدخل إلى التحليل البنيوي للحكاية (analyse structurale du récit)حاول بعض الباحثين إرساء قواعد جديدة للنحو السردي، خاصة "رولان بارث" الذي اقترح مثلا تصنيفا بنيويا يميز فيه الوظائف الأساسية والوظائف الثانوية.

تجتمع الأولى داخل ما يسميه: النواة والثانية ضمن ما يسميه (catalyse) و إلى جانب هاتين الوحدتين يقترح الباحث القرائن (les indices) التي تتفرغ بدورها إلى القرائن نفسها وكذا العناصر الإخبارية.

أما "كلود بريمون" فيقترح النظام الثلاثي للوظائف"[1]" التي تنضوي تحت ما يعرف بالمقطوعة الإبتدائية "[2]".

1- Morphologie du conte merveilleux, p96.
2 -Dictionnaire raisonné, p102.

المقطوعة الإبتدائية
- حالة الإنطلاق (état de départ)
- المسار (processus)
- النتيجة (résultat)

وفي السياق نفسه، وقف "غريماس" عند النقائص التي تغافل عنها "بروب"، و دأب على تجاوزها بغية رفع الإلتباس، و أضاف بعض التعديلات مثل مزاوجة الوظائف و اختزالها إلى عشرين وظيفة، وهي الملاحظة عينها التي أحال إليها "ليفي ستروس"، كما اجتهد في تصحيح صورة مفهوم الوظيفة مغيّرا إياه بالملفوظ السردي الذي يعدّ أساسا في بناء نظرية التحليل السيميائي.

3 . 1 . 1الملفوظ السردي (ENONCE NARRATIF)

الملفوظ السردي هو البديل لمفهوم الوظيفة حين اقترانه بالنص السردي، و يقصد به "كل وحدة دالة مرتبطة بالسلسلة الكلامية أو بالنص المكتوب، تسبق أيّ تحليل لساني أو منطقي" "[1]"، وهو نتاج العملية التلفظية (énonciation)، وبإمكانه أن يتماهى مع الخطاب"[2]"، و تأخذ الوظيفة البروبية الشكل القاعدي الآتي:

(م س) ملفوظ سردي=(عامل 1، عامل2، عامل3....)"[3]"

و على هذا الأساس يمكننا اعتبار الملفوظ السردي الوحدة الإبتدائية (unité élémentaire) التي يقوم عليها التنظيم السردي .

---

1 - Greimas, courtes, Dictionnaire raisonné, p 123.
2 - Dictionnaire raisonné, p102.
3 - j .courtes, introduction à la sémiotique narrative et discursive, p7.

3 . 1 . 2 ملفوظ الحالة (énoncé d’ état)

يعبّر عن العلاقة الوظيفة (relation fonction) التي تربط بين الفاعل و الموضوع في ضوء الوظيفة الصلة و تأخذ الشكل الآتي:

و(ف - م)

و/ صلة (ف - م)

هذه الصلة تكون إيجابية وتسمى عندئذ وصلة (conjonction) و ترتبط بملفوظ الحالة الوصلي، و تكون سلبية فتسمى فصلة (disjonction) مقترنة بملفوظ الحالة الفصلي.

تأخذ الوحدتان الرموز الآتية:

م ح (فا∩م)

م ح (فاUم)

3 . 1 . 3 ملفوظ الفعل (énoncé de faire)

يتضمن ملفوظ الفعل فاعلا يقوم بعملية التحويل بين الحالات وفق هذا الرسم:

(فا∪م) ⇐ (فا∩م)

كأن يكون الفاعل (ف) في حالة فصلة عن موضوع القيمة فيسعى إلى أن يدخل في وصلة به من خلال فعل تحويلي يقوم به فاعل الفعل، ونمثّل للعملية التحويلية بما يلي:

ت (ف1 ← (ف2∩ م)

4. البرنـامج السردي (programme narratif)

يدل البرنامج السردي على صيغة نظمية متعلقة بالتركيب السطحي للسرد، ويتشكل من ملفوظ فعل يحكم ملفوظ حالة "[1]" وهو يمثل مشروع مسار الفاعل للوصول إلى المبتغى والحصول على موضوع القيمة .

يمكن للفاعل أن يؤدي مجموعة من البرامج السردية لتحقيق البرنامج السردي الأساسي، ويستعمل البرنامج للدلالة على سلسلة من الحالات والتحويلات المنتظمة على أساس العلاقة الرابطة بين الفاعل و الموضوع وتحويلها "[2]".

و باعتبار حركية النص مع ما يتبعها من تنقل الموضوعات و طريقة امتلاكها أو انفصالها من قبل الفواعل فإن البرنامج يؤوّل على أنه تغيير حالة يقوم به فاعل (ف1) محوّلا فاعلا آخر (ف2)"[3]".

وبإمكاننا في هذا السياق تحديد البرنامج السردي على أنه وحدة نظمية أساسية (unité de base) أو انجاز يهدف إلى تحقيق تحويل ثانوي أو رئيس.

يأخذ البرنامج السردي شكلين مختلفين:

أ/الشكل الأول ينطوي على تحويل وصلي :

ب س[4] = { فع⇐ فا 1← فا 2∪م←(فا2∩م)}

ب/الشكل الثاني يشير إلى تحويل فصلي:

ب س = { فع ⇐ فا1← فا 2 ∩م←(فا2∪م)}

---

1 - Greimas, courtes, Dictionnaire raisonné, p 297.

2 - Groupe d'entrevernes, analyse sémiotique des textes, p16.

3 - Dictionnaire raisonné, p 297.

4 - تقرأ هذه الرموز على النحو الآتي:

ب س: برنامج سردي

فع:فعل ⇐ يحيل على ملفوظ الفعل

⇐ يحيل على الإنتقال من حالة الى أخرى

يقترن الشكلان تباعا وإجرائيا بنتيجتين مختلفتين:

الإمتلاك: فا 2 ∩م

السلب: فا2Uم

لا يفوتنا أن نسجل أنه قد يتصادف هذان الشكلان مع حالات لا تفصح لا عن الفاعل ولا عن الموضوع"[1]"، ونمثّل لها بما يلي:

أ/اللقيا:(la trouvaille)

قد يجد فاعل الحالة نفسه في علاقة وصلية مع موضوع عثر عليه دون معرفة فاعل الفعل: فع⇐?← فا 2Uم←(فا2∩م)

ب/الفقدان: يفقد الفاعل شيئا دون معرفة فاعل الفعل:

فع⇐ ?← فا 2 ∩م←(فا2Uم)

هناك أيضا حالات أخرى، لا يظهر فيها الموضوع، كان يكون المرء قلقا دون التمكن من معرفة علة هذا الإحساس : فع⇐فا1←(فا2∩?)

1.4 أنواع الفعل:

أ/الفعل المتعدي: يعني أن فاعلا آخر يتدخل للقيام بعملية التحويل

ب/الفعل الإنعكاسي: يعني أن الفاعل الموصول بالموضوع هو نفسه الذي يقوم بعملية التحويل في النهاية، وتعكس ظاهرة التوفيق (syncrétisme) ضم فاعلين في ممثل واحد.

وبناءا على ما سبق، فإن البرامج السردية تتضمن حالات وتحويلات متمفصلة ومتدرّجة (articulées et hiérarchisées) وفق تسلسل منطقي في البنية السردية"[1]".

1 - J. courtes, Sémiotique du discours, p80.

و كل تحويل إتصالي يقود حتما إلى تحويل إنفصالي لفاعل آخر وتبعا لذلك، فإن كل برنامج سردي يفترض برنامجا سرديا مضادا على أساس أن نجاح فاعل يحيل إلى فشل فاعل آخر، ويترتب عن هذا التقابل بين البرامج السردية الطابع الجدالي (caractère polémique) المميز لكل تحويل سردي و الذي تتبلور على أساسه فكرة الهيمنة والخضوع"[2].

وفي هذا السياق نتحدث عن فاعل مهيمن و فاعل مضاد (anti sujet) و عن برنامج سردي بسيط مقابل برنامج سردي مضاد (anti programme) وقد تتضاعف البرامج لكون البرنامج السردي البسيط يستدعي جملة من البرامج الثانوية.

2.4 أنواع البرامج السردية:

- **البرنامج السردي الأساسي (pn de base):**يستهدف تحويلا رئيسيا في العلاقة بين الفاعل والموضوع لبلوغ موضوع القيمة.
- **البرنامج السردي الإستعمالي (pn d' usage):**يعدّ برنامجا ثانويا يحقق إنجازا فرعيا ينفذه الفاعل نفسه .
- **البرنامج السردي الملحق (pn annexe):**يعدّ ثانويا لكنه يختلف عن البرنامج الإستعمالي لأن تحقيقه يتم من طرف فاعل آخر مفوّضٍ ينوبه (délégué). "[3]

---

1 - Groupe d'entrevernes, analyse sémiotique des textes, p16.

2 - ابن مالك رشيد، السيميائية بين النظرية والتطبيق، ص113.

3- j. courtes, Dictionnaire raisonné, p298.

- **البرنامج السردي المركب (pn complexe):**إذا اكتفى البرنامج الأساسي لتحقيقه بكفاءة معينة وافتراضية متوافرة، نسميه برنامجا بسيطا (pn simple)، أما إذا اقتضى الأمر اللجوء إلى برامج أخرى فرعية، فيطلق عليه مصطلح البرنامج المعقد أو المركب.

وهذه البرامج تمر بثلاث لحظات سردية أساسية تحدد منطق الحكاية بتعبير "بريمون" (Bremond) وهي"[1]":

- الإضمار(virtualité): وهي التي تفتح أو لا تفتح إمكانية التسلسل السردي.
- التحيين (actualisation): وهي وظيفة تحقيق الإحتمال بشكل فعلي.
- النتيجة (résultat):وهي الوظيفة لتي تنهي سيرورة الأفعال بالحصول أو عدم الحصول على الموضوع .

5 . الرسم السردي (schéma narratif)

على قاعدة النموذج الوظيفي بنى "غريماس" الرسم السردي الذي يعتبر إطارا شكليا محتويا على معنى "[2]"، وينبني على اختبارات ثلاثة تطوّق المسار السردي للبطل:

أ. الإختبار التأهيلي (épreuve qualifiante)

ب.الإختبار الحاسم (épreuve décisive)

ج. الإختبار التمجيدي (épreuve glorifiante)

1 - Claude Bremond, logique du récit, p71.

2 - A. j. Greimas, sémantique structurale, Larousse, paris, 1966, p9.

يخضع البطل في البداية لامتحان يمكّنه من امتلاك المؤهلات الضرورية للقيام بالفعل الحاسم الذي ينتهي بفعل ممجّد يتماهى في فعل تقويمي يأخذ شكلين :

- العقوبة
- المكافأة

تحتل هذه الاختبارات مكانة متميزة لكونها "تطرح كعنصر منظّم و متحكّم في التحولات" "[1]"، و قد تتردد على مبدأ التتابع النظمي الذي تخضع له الوظائف.

الإختبار التأهيلي ← الإختبار الحاسم ← الإختبار التمجيدي

تشكّل هذه الاختبارات ما يسمى بالمسار السردي للبطل بوصفه فاعلا أو فاعلا مضادا، و فيه تعقد العلاقات بين الفاعل والموضوع.

وتجدر الملاحظة أن هذا الرسم يخضع لقراءتين مختلفتين:

1-القراءة التتابعية:يكون فيها التوجيه مقصودا (orientation finalisée)

الإختبار التأهيلي←الإختبار الحاسم←الإختبار التمجيدي

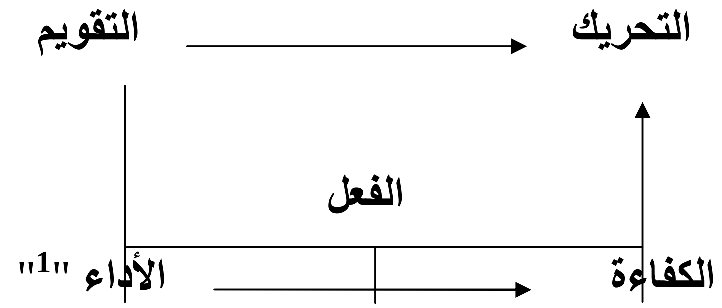
2-القراءة العكسية (lecture inversée): تخضع هذه القراءة للمنطق المعكوس (logique à rebours) حيث ينطلق القارئ من الوضع النهائي ويتقدم بشكل تصاعدي من افتراض إلى افتراض (présupposition).

الإختبار التأهيلي → الإختبار الحاسم → الإختبار التمجيدي

ومن أجل استيعاب جميع أطوار الرسم السردي نقترح الشكل الآتي:

---

1 - سعيد بن كراد، مدخل إلى السيميائيات السردية، ص55.



تشير الأسهم إلى اتجاه الإفتراض الأحادي الجانب ذلك أن الأداء مثلا يفترض الكفاءة في حين أن الكفاءة لا تستلزم الأداء.

1 . 5 التحريك (la manipulation):

"يتميز التحريك بكونه فعلا يمارسه إنسان على إنسان آخر لإنجاز برنامج ما، و في الحالة نحن أمام فعل فعل" "[2]".

يحيل التحريك إلى فعل فعل (faire –faire) وهو موجود في البعد المعارفي (dimension cognitive) و يرتبط ببنية صيغية تندرج ضمن ما يسمى بالنوع الإفعالي (type factitif) في إطار بنية تعاقدية .

وفي هذا السياق نشير إلى أن التحريك ينحصر على المستوى العاملي في محور الإتصال بين مرسل يمتلك برنامجا يعرضه للتنفيذ ومرسل إليه/ فاعل يعمل على تنفيذ البرنامج، فالأول يمارس فعلا إقناعيا (faire persuasif)، بينما يمارس الثاني فعلا تأويليا (faire interprétatif) يقبل بموجبه العقد أو يرفضه:

"يمكن للمسار السردي للمرسل المعرف بهذا الشكل، أن يظهر ليس فقط كمكان تمارس فيه السلطة القائمة،ولكن كمكان تتشكل فيه مشاريع التحريك

1- Joseph courtes sémiotique du discours, p100.
2 - Greimas, courtes, Dictionnaire raisonné, p220.

وتتأسس فيه البرامج السردية التي ترمي إلى حمل الفواعل ـ أصدقاء كانوا أو أعداء ـ على ممارسة الفعل المرجو" "[1]".

يأخذ التحريك أشكالا خطابية متنوعة كالإغراء و الإغواء،أو الاستفزاز و التهديد .

2. 5 الكفاءة:

وهو مفهوم لساني،لـ "شومسكي Chomsky "، يختلف مدلوله في الميدان السيميائي، كونه يحيل على الكفاءة الصيغية التي يعرّفها "غريماس" على أنها تنظيم تدرجي للصيغ الأربع:

القدرة على الفعل ـ وجوب الفعل ـ معرفة الفعل ـ إرادة الفعل

تعد الصيغ أداة ضرورية، كفيلة بانتقال الفاعل إلى مرحلة الأداء، و قد يتطلب الحصول عليها برنامجا خاصا يسمى موضوعا صيغيا (objet modal) يختلف عن موضوع القيمة لكونه محرك البرنامج الرئيسي.

تتميز صيغتا الإرادة والوجوب بإقرار الفاعل المضمر(virtuel) في حين تدفع به صيغتا القدرة والمعرفة مباشرة إلى الفعل، لذلك يطلق عليها اسم صيغ تحيينية (modalités actualisantes).

3. 5 الأداء (la performance):

يقترب مصطلح الأداء عند "غريماس" مما يطلق عليه "فلاديمير بروب" الإختبار الحاسم (l'épreuve décisive).

يجسد الأداء ملفوظ الفعل ويعكس التحولات التي يقوم بها الفاعل المنفذ (sujet opérateur) وهو فاعل الفعل.

1- Greimas, sémiotique narrative et discursive, p24.

نقول عموما إن الأداء هو العملية التي ينتقل من خلالها الفاعل إلى التنفيذ، من أجل الحصول على موضوعه المستهدف من خلال فعل التحويل، وهنا يمكن أن نميز بين نوعين من الأداء:

أ. الأداء الوصلي: ينتقل فيه الفاعل من حالة فصلة إلى حالة وصلة

ف ت (ف1) ⇐[(ف1∪ م) و (ف1∩م)]

ب. الأداء الفصلي: و ينتقل فيه الفاعل من حالة وصلة إلى حالة فصلة

ف ت (ف1) ⇐[(ف1∩ م) و (ف1∪م)]

4. 5 التقييم (la sanction):

التقييم يعدّ مرحلة نهائية في الرسم السردي، و صورة خطابية مرتبطة بالتحريك، لذلك يعدّ "حكما على الأفعال التي تمّ إنجازها من الحالة البدئية إلى الحالة النهائية، أي بين التحريك والتقويم" "[1]"

"يتعلق الأمر بفعل ذهني للتحقق من تماثل الأفعال المحققة وأشكال الكينونة المقدمة مع القيم التي يعتبر المرسل مالكا لها" "[2]"، و المرسل هو الوسيلة الوحيدة القادرة على تقييم الإنجاز المتحقق.

والتقويم نوعان :

أ. تقويم تداولي: وهو حكم إيبستيمي للفعل حيث يقوم المرسل المقوّم بالحكم على أداء الفاعل بالإيجاب (المكافأة) أو السلب (العقاب) من

---

1 - سعيد بن كراد، مدخل إلى السيميائيات السردية، ص66.

2- A. j. Greimas, les acquis et les projets, sémiotique narrative et discursive, p24.

موقع مطابقة الأفعال المنجزة للنظام القيمي أو الخلاقي (système axiologique) بموجب العقد المبرم بينه وبين الفاعل.

ب.تقويم معارفي: يعد هو الآخر حكما إبيستيميا لحالة الفاعل، حيث يفسَّر فعل الفاعل على أنه إنجاز بعد حصوله على الموضوع إلى أن يثبت صدق الفاعل والفعل المحوّل .

5. الرسم العاملي (schéma actantiel**):**

ينطلق "غريماس" في اقتراحه للرسم العاملي من تصور يتجاوز فيه البنية الوظيفية عند "فلاديمير بروب"، كونها أهملت تحليل العلاقات القائمة بين العناصر المشكلة للنموذج العاملي"[1]".

ولقد استفاد من مصطلح"العامل" المستمد من النحو البنيوي لتنيير (tesniere)، الذي شبّه الملفوظ الإبتدائي (énoncé élémentaire) بالفرجة (spectacle) :

"ليست الوظائف في نظر النحو التقليدي إلا أدوارا تؤديها الكلمات.

تتميز الفرجة بأنها مستديمة و مضمون الأفعال يتغير في كل وقت، والممثلون يتنوعون غير أن الملفوظ - الفرجة - يبقى دائما هو نفسه، لأن ديمومته يتضمنها التوزيع الأحادي للأدوار"[2]".

بالإضافة إلى ذلك، فإن "غريماس" أخذ الأصول المعرفية من الدراسات المسرحية لـ "إميل سوريو e.souriau"، الذي أرسى نموذجا عالميا يكشف

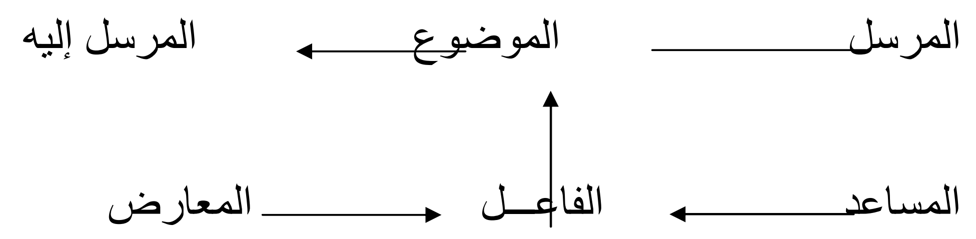
---

1 - سعيد بن كراد، السيميائيات السردية،ص 44.

2 - A. j Greimas, Sémantique structurale/recherche de méthodes, puf, paris, 1986, p173.

فيه ويلخص مجموع التطورات والتحولات التي يزخر بها النص المسرحي"[1]".

من هذه المنطلقات، أخذ النموذج العاملي الشكل الآتي:



و لقد حاول "غريماس" تجميع الوظائف وإسنادها إلى عامل دلالي واحد، بهدف تخصيص استثمار خاص لكل دور عاملي و شكلنة نموذجه حتى يكون قادرا على استيعاب مختلف أشكال النشاط الإنساني .

و سنعمل على توضيح تنظيم العلاقات في الرسم العاملي:

1/ الفاعل←الموضوع:

العلاقة التي تجمع الفاعل بالموضوع تنبني على الرغبة التي يعبّر عنها في الأنموذج المثالي بالتحري بغية الوصول إلى موضوع القيمة.

و تبدو هذه العلاقة تلازمية ، إذ لا يمكن تصوّر موضوع بدون ذات، و لا ذات بدون موضوع، ف"ليس للموضوعات قيمة و لا معنى بمعزل عن الفواعل التي تسند إليها بالتحديد هذا المعنى وتلك القيمة" "[2]".

و تشكّل هذه الفئة العاملية "فاعل/ موضوع" العمود الفقري، إذ أنها "مصدر الفعل ونهايته" "[3]".

2/المرسل← المرسل إليه:

---

1 - سعيد بن كراد، السيميائيات السردية، ص46.

2 - محمد الناصر العجيمي، في الخطاب السردي (نظرية غريماس)، الدار العربية للكتاب، تونس، 1993، ص56.

3 - سعيد بن كراد، السيميائيات السردية، صص 48 - 49.

يحتل هذا الزوج محور الإبلاغ أو التواصل، ويتكوّن من مرسل و مرسل إليه، أي من باعث على الفعل ومستفيد منه.

إن المرسل يبلّغ للمرسل إليه/ الفاعل مجموعة من القيم موضوع الرهان و يمنحه عناصر الكفاءة الصيغية"[1]"، تجعل الفاعل ينتقل من الإقناع إلى تأويل الفعل، وقد يضع المرسل المحرك المرسل إليه في حالة يفقد فيها حريته ويضطر إلى قبول العقد المقترح"[2]"

3/المساعد ← المعارض:

تنتمي ثنائية المساعد والمعرض إلى محور الصراع و ترتبط بمسار البطل و بما يواجهه من معوّقات سواء كانت أشخاصا أو أشياء أو عوامل طبيعية تحول دون وصوله إلى موضوع القيمة، أو بما يلاقيه من عون و مساعدة تسهّلان له المهمة.

---

1 - Greimas, courtes, Dictionnaire raisonné, p95.
2 - A. j. Greimas, du sens II, essais sémiotiques, seuil, paris, 1983, p85.

الفصل الثاني

- الصور والموضوعات
- الأدوار الموضوعاتية
- الوحدات الدلالية الصغرى
- المربع السيميائي

6. المكوّن الخطابي (la composante discursive**):**

إذا كان المكوّن السردي يهتم بتتبع الحالات و التحوّلات من خلال علاقة الفواعل بموضوعات القيمة ضمن البرامج السردية بأنواعها و التصنيفات العاملية المؤسسة للأنموذج العاملي و طبيعة إشتغاله، فإن المكوّن الخطابي يقوم برصد أنظمة الصور التي تتجلى أساسا في الملفوظات، لتشكّل بذلك تجسيدات خطابية.

و في هذا السياق يخرج مفهوم الصور من الحقل المعجمي الساكن إلى وظيفة سياقية تكوّن عالما دلاليا يكتمل معناه بتوزع هذه الصور وتناثرها، ومنها تتولد مسارات صورية دالة على موضوع معيّن يكون محورا من محاور الدلالة.

6 .1 الصور(les figures):

الصورة هي أصلا لكسيم (lexème) يستقى معناه من المعجم الذي يحمل دلالات مختلفة بسبب الإستعمال، و تأخذ الصورة دلالاتها في السياق باستثمار إمكاناتها الدلالية.

صورة (لكسيمية)

نواة معناها الأصلي

إمكانية دلالية (المعاني المحققة في السياقات)"[1]"

الصورة هي "وحدة مضمونية ثابتة نسبيا و محددة بنواة دائمة، تتحقق مضمراتها في سياقات مختلفة حسب موقعها في النص" "[2]".

---

1 - رشيد بن مالك، السيميائية بين النظرية والتطبيق، ص134.

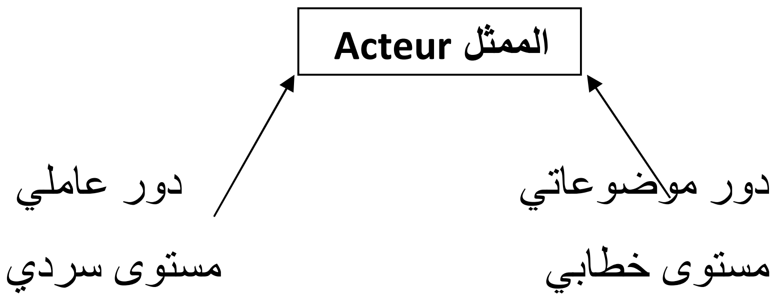
2 - Groupe d'entre vernes, o p, c i t, pp 92 - 93.

و تشكّل هذه الصور في تعالقها وتجانسها مسارا صوريا "[1]" (parcours figuratif) يعبّر عن الموضوعة (thème) و الدور الموضوعاتي (rôle thématique).

6 . 2 الدور الموضوعاتي (rôle thématique):

إذا كان مفهوم الدور يحدد وجود العامل ضمن البرامج السردية، فإن الشخصية تتحدد أيضا من خلال الأدوار الخطابية و اختزال"[2]" (réduction) المسارات السردية.

وإذن فالدور الموضوعاتي هو ما ينسب إلى الفاعل من صور طيلة المسار السردي، ومن هنا فإن الفاعل يقوم بدور موضوعاتي يتقاطع مع الدور العاملي على المستوى السردي، ويتحوّل إلى ممثّل (acteur) في المكوّن الخطابي.



3.6 الممثل (acteur):

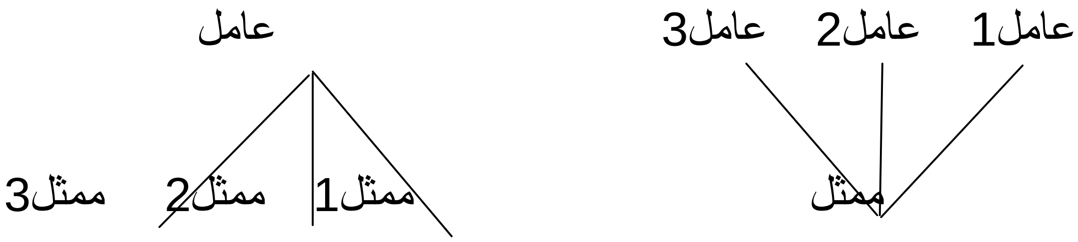
تنبغي الإشارة إلى أن الممثل الواحد قد يؤدّي أدوارا عاملية مختلفة، والعكس صحيح كما يوضّحه الشكل التالي"[3]":

---

1 - مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، ترجمة جمال حضري، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2007، ص146.

2- Joseph courtes, introduction a la sémiotique narrative et discursive, p96.

3 - j. courtes, introduction à la sémiotique narrative et discursive, p95.



7 . المستوى العميق:

في هذه المرحلة من التحليل السيميائي سنتناول الجانب الدلالي/المنطقي (Logico-sémantique) الذي يتحكم في الإختلافات المحددة على المستويين: الخطابي والسردي.

7 . 1 الوحدات الدلالية الصغرى:

انطلاقا من مبدأ التماثل الشكلي(isomorphisme)، استفادت النظرية السيميائية من الدراسات اللسانية على مستوى التعبير [التعبير/المضمون(بإمسلاف)~الدال/ المدلول(سوسير)]، والسيم هو أصغر وحدة دالة.

في هذا الإتجاه، يعتمد التحليل على استخراج الوحدات الدلالية الصغرى (unités minimales de la signification) بواسطة تفكيك المضمون "[1]".

1- Groupe d'entre vernes, p117.

لأن "التقابل بين الشكل والمادة يوجد إذن كلية داخل المضمون..." "[1]"
ومن هذا المنطلق، تسعى السيميائية إلى تحديد شكل الدلالة وتطويق شبكة العلاقات التي تقيمها الوحدات فيما بينها.

ويتضح لنا هذا المعطى من خلال المثال الآتي:

الأمل ⇐إحساس إيجابي في إتجاه رغبة معينة.

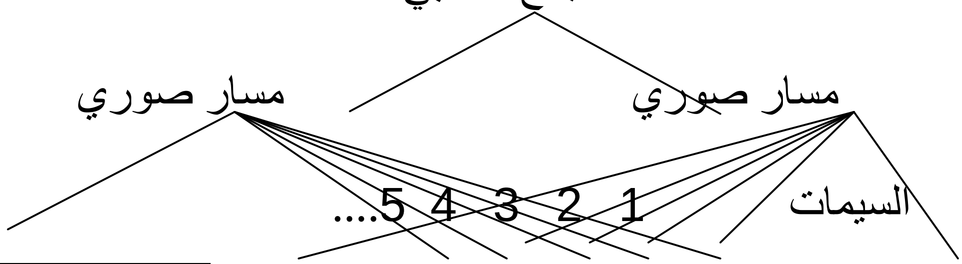
الخشية ⇐إحساس سلبي

فالسيم"إحساس"يسمح لنا بمقابلة الصورتين السيميتين[الخشية= الأمل] بصورة مختلفة أخرى كالأسف مثلا، ولئن اشتركت الصورتان في الوحدة/إحساس/فإنهما تختلفان على الأقل في المقولة السيمية[انقباضي≠ انشراحي"[2]"].

إنه من الأهمية بمكان أن نسجل أن الصورة تنشر خيوطها عبر النص لتشكل على المستوى النظمي ما يصطلح عليه بالمسارات السيمية (parcours sémémiques)، و يستدعي العمل التحليلي رصد الاختلافات المورفولوجية بواسطة الوحدات الدلالية الشكلية لمفهوم السيم.

أما على المستوى الإستدلالي، فإن المسارات الخطابية التي تعتبر تنظيما خطابيا السيميمات، تحقق آثار المعنى بفضل التنسيق بين وحدات هذا الجهاز السيمي.

تجمع خطابي"[3]"



1- j. Greimas, sémiotique narrative et discursive p41.

2 - Groupe d'entre vernes, p119

3- Groupe d'entre vernes, p117, 119.

7 . 2 أنواع السيمات:

7 . 2 . 1السيمات النووية (sèmes nucléaires**):**

تدخل ضمن الوحدات النحوية التي تمثل على مستوى التمظهر

الليكسيمات"[1]" وتنبثق نواة سيمية (noyau sémique) تحوي وحدات مضمونية ثابتة.

7 .2 .2 السيمات السياقية (class sèmes):

تنتشر في وحدات نحوية أكثر اتساعا وتستلزم على الأقل وصلة بين لكسمين "[2]".

تنفصل عن النواة السيمية الثابتة وتتحدد من خلال السياقات المختلفة، كما تعمل على تأطير المستوى الدلالي "[3]".

7 . 2 . 3 النظيرة (isotopie):

استمد "غريماس" هذا المصطلح الإجرائي من الميدان الفيزيائي/الكيميائي، وطبّقه في الأدب، و في الميدان السيميائي للدلالة على تجانس الخطاب/الملفوظ"[4]"من خلال تكرار الصور (redondance des figures).

فالوحدات التمييزية (unités distinctives) المستديمة هي التي تسمح بتحديد النظائر(isotopies) التي من شأنها رفع اللبس و إضفاء التجانس على مدى المسارات الخطابية.

---

1 - Joseph courtes, introduction a la sémiotique narrative et discursive, p48.
2 - j, courtes, op.cit, p49.
3- j, courtes, op.cit, p50.
4- j. Greimas, j. courtes, dictionnaire raisonné, p197.

والنظائر نوعان :

النظائر الدلالية التي تقترن بالسيمات السياقية و النظائر السيميولوجية التي تتحدد عبر السيمات النواوية.

3. 7 المربع السيميائي:(carré sémiotique):

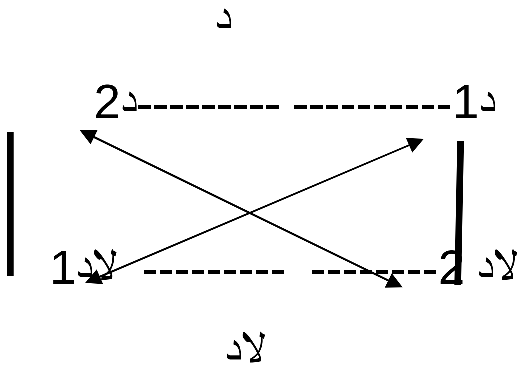
المربع السيميائي يقصد به التمثيل المرئي للتمفصل المنطقي لمقولة دلالية ما"[1]، و تعرّفه جماعة أنتروفارن بأنه آلية أو مجموعة من العلاقات القابلة لتمفصلات دلالية .

و بناءا على هذه الإضاءات نستطيع القول أن المربع السيميائي يمثّل الجانب الشكلي للمعنى المؤسس على علاقات منطقية .

1.3.7 نظام العلاقات:

وهي علاقات الوحدات بعضها ببعض، تتخذ طابع الإختلاف والتضارب، فهي إما علاقات تضاد أو تناقض أو علاقات استتباعية، ويقتضي ذلك وجود تقابلات منطقية للسيمات.

نمثّل لذلك بالشكل الآتي:



د1-------- د2 علاقة تضاد "[2]"

1 - dictionnaire raisonné, p29.

2 - سامي سويدان، في دلالية القصص وشعرية السرد، دار الآداب، بيروت ، الطبعة الأولى، 1991، ص77.

د1 ——— لاد1 علاقة التناقض

د1 ▬▬▬ لاد2 علاقة الاستلزام

2.3.7 نظام العمليات:

يستمد المربع السيميائي حركيته من خلال شبكة العمليات القائمة على مستوى الحدود (termes)" فهو يعتبر كانتقال من قيمة إلى قيمة أخرى "[1]"و لا يتحقق طابعها التصنيفي (taxinomique) إلا في منظور تحويل العمليات التي تمثل على مستوى التجلي تحويلا للمضامين:

-1-إن المرور من /د1/ إلى /لاد1/هو نفي لـ/د1/ وإظهار للحد النقيض /لاد1/(عملية النفي).

-2-والمرور من /د1/ إلى /لاد1/ يفترض إثبات (assertion) وإظهار د2 (≠د1)انطلاقا من /لاد1/.

1- Groupe d'entre vernes, p137 .

الفصل الثالث

- بنية الفضاء

8. المكان:

المساحات التي تستثمرها الشخصيات من خلال حركة المشي تعدّ الإطار المناسب الذي يتضمن البرامج السردية و تسلسلها سواء كانت رئيسة أو ثانوية.

وهذه البرامج التي تتوزع في أجزاء مكانية متعددة تشهد لحظات الظفر والإستقرار والتوازن بعد حدوث الإساءة والنقص واللاتوازن، وتعرف أفعالا تحويلية يقوم بها الفاعل وهو ينتقل من الفضاء البدئي إلى الفضاء النهائي مرورا بفضاءات أخرى تؤطرها مجموعة من الإمتحانات لتحقيق الفعل الإنجازي"[1]" ، حيث ينتقل الفاعل من الهنا الذي يمثّل الفضاء البدئي ليجد نفسه داخل مكان مجهول يساعده على سد الإفتقار و إصلاح النقص، أو ليصل إلى الموضوع الذي يمكنه من تجديد حالة إتصال جديدة "[2]".

لقد انتقل "غريماس" من ملاحظات "بروب" للمكان الذي قسّمه إلى ثلاثة أفضية تؤطّر مراحل اكتساب البطل للتجارب و الاختبارات التي تفضي به إلى الدخول في وصلة بموضوع القيمة.

أ- الفضاء الجانبي (Hétéro –topique) :

هو الإطار المكاني الذي يدشّن الحكاية، أي الفضاء البدئي الذي يمثّل نقطة انطلاق البطل نحو فضاءات أخرى، كما يعدّ المكان الذي تحدث فيه الإساءة

---

1 - سعيد بن كراد ، مدخل إلى السيميائيات السردية، ص89.
2 - سمير المرزوقي .جميل شاكر مدخل إلى نظرية القصة ص 62.

أو يشعر فيه الفاعل بالنقص، الأمر الذي يدفعه إلى التحرك والتنقل للبحث عن وسائل التوضيح والإصلاح.

"تتمثّل وظيفته في خلق مبررات الأسفار والأفعال" "[1]"، كما يعتبر فضاء العودة من المرحلة وعودة الإستقرار من جديد .

ب-فضاء التأهيل (Para. topique)

هو الفضاء الذي يمكن الفاعل من اختبار كفاءته ويدفعه إلى امتلاك الشروط الضرورية للمرور إلى مرحلة الإنجاز والأداء.

هو مكان مجاور للمكان المركزي"[2]".

ج-فضاء الطوباوي (utopique):

هو الفضاء الذي ينجز فيه الفعل و يسمى أيضا فضاء الأداء أو فضاء الفعل بامتياز"[3]" أو اللامكان .

دلالة البنية المكانية:

يعرّف "غريماس" الفضاء بأنه "موضوع مبني يقتضي مشاركة جميع الحواس" "[4]" ، يقترن مفهومه في الذهن بمدركات حسية مادية أو طبيعية أو اصطناعية، وبسياق زمني يحتويه بحيث يمكن القول أن "كلّ توجه في

1- سمير المرزوقي .جميل شاكر مدخل إلى نظرية القصة ص 62.

2 - سمير المرزوقي .جميل شاكر مدخل إلى نظرية القصة ص63.

3- سعيد بن كراد ، مدخل إلى السيميائيات السردية، ص89.

4 - j. Greimas, j. courtes, dictionnaire raisonné, p133.

الزمان يفترض توجها في المكان" "[1]"،فلا يمكننا إدراك الأول بمعزل عن الآخر"فالزمان بطبيعته مكاني" "[2]" .

تجري أحداث السيرة في نظام مكاني معقد يجمع صفات تتراوح بين الواقعي و الخيالي، ويستعير من الزمان الوحدات اللفظية نفسها المخصصة له مثل:

قريب ≠ بعيد، أعلى≠ أسفل، مفتوح ≠مغلق، مباح≠ محظور، مقدّس≠ مدنّس، قفري≠ وردي"[3]".

تشكل دراسة الفضاء أهمية كبيرة في إعطاء صورة عن الأنظمة القيمية أو الخلاقية الخاضعة لبرامج سردية، لأن الفضاء ليس مساحات بأبعادها الهندسية بقدر ما هي مجموع من العلاقات بين الأماكن والفواعل، لأن الفضاء الروائي هو فضاء لغوي"[4]"، يولد من الكلمات المتخيلة.

وهو عند "جوليا كريستيفا " فضاء المنظور الذي يرى من خلاله الراوي أو السارد الأشياء و ينظّمها من قناعاته الجمالية والفكرية معا"[5]".

إن الشخصية تعدّ فاعلا منتجا و صانعا للفضاء "[6]" من خلال أفعالها و سلوكاتها ، حيث

---

1 - د. قاسم مقداد، هندسة المعنى في السرد الأسطوري"جلجامش"، دار السؤال للطباعة والنشر،ط1، ص138.

2 - عثمان بدري،الدلالة المفارقة للمكان الروائى عند الحميد بن هدوقة، مجلة اللغة و الأدب، ص61.

3 - سعيد يقطين، قال الراوي، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 1، 1997، ص 248 - 249.

4 - jean wei gerber, l’espace romanesque, édition l’âge d’homme, 1978, p10.

5 - مجلة فصول، مجلة النقد العربي، المجلد الثاني عشر، العدد الأول، ربيع 1993، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص92.

6 - د.رشيد بن مالك .قاموس التحليل السيميائي.ص51.

تشكل حركة تنقلها امتدادا غير محدود يساعدها على استثمار فضاءات أخرى قد تتسع أو تضيق ،وهذا ما يسميه جينيت (**genette**) "التفضيئ" "[1]" (spatialisation).

كل فضاء يخضع لنظام قيمي يحكم علاقات الفاعلين، وكل تغيير في الفضاء يصحبه تغيير في القيم.

و الفاعل أثناء تنقله من مكان إلى آخر يواجه أمرين إما أن يذوب في الآخر ويلغي ذاته، فيتبنى على مضض قيما لا ينسجم معها، و إما أن يثبت فيدخل في مواجهة مع الآخر دفاعا عن نفسه "[2]".

ليس الغرض من دراسة الفضاء هو تصوير مختلف أشكال الصراع الدرامي"[3]" بل هو رصد حركة الفاعل و هو يستخدم قدراته الذهنية أو البرمجة أو الأدوات السحرية التي تعاضد جانبه و تشحذ همته فينتقل من دائرة الوهن إلى حالة التوازن.

فربّ صعود إلى الجبل أو غوص في البحر ليس إلا أداة بنائية تساعده على اكتساب التجارب والخبرات و ترشّحه بالظفر والوصول إلى المبتغى و من ثم الحصول على موضوع القيمة.

كما قد يكون المكان مطية و عاملا مساعدا يمكّنه من النجاة والقضاء على المعتدي أو استثمار فضاءات أخرى لدفع الشر والأذى و تحقيق التوازن.

1- Gérard genette, espace et langage, in figure, seuil, collection points, paris, 1976 p 102,108.

2 - رشيد بن مالك، سيميائية الفضاء، في رواية ريح الجنوب، مجلة اللغة والأدب، معهد الغة العربية وآدابها، الجزائر، عدد12، 1997، ص42.

3 - قاسم مقداد .هندسة المعنى في السرد الأسطوري "جلجامش" ص140.

الباب الثاني

- تمهيد
- الفصل الأول :الحكاية الأولى: يثرب
- الفصل الثاني: الحكاية الثانية: هدم الكعبة
- الفصل الثالث:الحكاية الثالثة: الملك ذو يزن وبعلبك

تمهيد

1. العنوان
2. الافتتاحية
3. العوامل
4. البنية الثنائية

1 . دراسة العنوان :

تشكّل فلسفة العنوان وسيميائيته أكثر الوسائل قدرة على الإيحاء والتوصيل، فهو الوسيلة الأولى "لإثارة شهية القراءة" "[1]" وقد شبّهه الروائي الإيطالي ألبرتو مورافيا:"بفستان المرأة لوظيفة التزيينية الشاملة التي يقوم بها" "[2]"، ويمكن النظر إليه في سياق علاقته بالنص بكونه"عبارة عن علامات سيميوطيقية تقوم بوظيفة الاحتواء لمدلول النص" "[3]".

بيد أنه في كل الأحوال لا يعدّ "عبارة لغوية منقطعة أو إشارة مكتفية بذاتها بل هو دائما مفتاح تأويلي لفكّ مغاليق النص" "[4]".

1 . 1 . العنوان: سيف بن ذي يزن

إن أول عتبة تلفت انتباه القارئ هي العنوان، فهو المفتاح الذي يفتن القارئ ويدعوه إلى اكتشاف كنوز العالم الحكائي.

العنوان هو جزء من النص، و به يكتمل، و قد يستمد مكوِّناته اللغوية من لحمة النص.

و في هذا السياق، نحاول تحديد الدلالات التي يفصح عنها نص العنوان في بنيته السطحية و العميقة، و ذلك بتفتيت وَحَدَاتِه اللغوية و محاورتها انطلاقا من العنوان باعتباره نصا صغيرا يجاور نصا كبيرا.

1) سيف ← أداة للقطع و التخويف و التحذير

1 - رولان بارت، التحليل النصي، ترجمة عبد الكبير السرقاوي، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، 2009، ص32.

2 - محمد صابر عبيد، سوسن البيّاتي، جماليات التشكيل الروائي، دار النشر والتوزيع، اللاذقية، سورية، الطبعة الأولى، 2008، ص40.

3 - سمر روحي الفيصل، قراءات في التجربة الروائية، دار الحوار، اللاذقية، سورية، 1993، ص255.

4 - محمود عبد الوهاب، ثريا النص، مدخل لدراسة العنوان، سلسلة الموسوعة الصغيرة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1995، ص31.

فـــاعل

2) – بن ⟵ ولد: السلالة البشرية و الامتداد و الاستمرارية.

3) – ذي يزن : ملك عربي في جنوبي الجزيرة العربية و ملك بن حِمْيَر باليمن "[1]".

و قد دل " سيف " في الخطاب على إنسان بطل، فهو " السيف " المقترن بجسد حديدي " يزن " و لا " يلين " لسحر الخصم و تخويفه و إرهابه "[2]".

" سيف " و إن ظل اسمه غائبا عن القواميس اللغوية ، فهو حاضر في قاموس الذاكرة الشعبية، و لا عجب " فالإسم العاقل هو أمير الدوال " "[3]".

و على هذا الأساس، لا بد من محاورته بدقة متناهية لأنه فضاء غني بإيحاءاته الرمزية و الفنية، " فهو ابن القوة، المزن، السحاب الثقيل، و هو بذاته قوة مسلطة على الجان و الإنس " "[4]" .

أما لفظة " سيف " الصوتية، فإنها تبوح بالإنتماء العِرْقِي، فهو " ابن ذي يزن " ملك اليمن، التَبْعي الحِمْيَري، " يحمل في ضمير المتلقي أصداء انتصاره على الفرس " "[5]" ، و عُرِف أيضا بعَدَائه للأحباش، فكان مُبيد أهل الكفر و ناشر راية الإسلام.

---

1 - خليل أحمد خليل، نقد العقل السحري، قراءة في تراث الثقافة الشعبية، دار الطليعة للطباعة و النشر، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 1998، ص5.

2 - المرجع نفسه .

3 - chabrol Claude, sémiotique narrative et textuelle, librairie Larousse, paris, 1973, p34, voir 99 réponses sur la sémiotique, c.marty- r.marty, crdp/cddp, 1992, p77.

4 - نقد العقل السحري، خليل أحمد خليل، ص 5.

5 - السيرة الشعبية، فروق خورشيد، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، مصر 1994 ص 65.

" سيف بن ذي يزن " جملة إسمية إيحائية تتضمن في تضاعيفها جملة من الوحدات الدلالية، و قد أفصحت بنيتها العميقة عن ثنائيات ضدية: السيف :

إعوجـاج ≠ تقويـــم

عطـــب ≠ إصـلاح

كفـــــر ≠ إيمـــان

الحريـــة ≠ العبودية

عبادة النجوم ≠ الإســلام

و من هنا، تأتي شخصية " سيف بن ذي يزن " محملة برصيد تاريخي و ثقافي و حضاري ينطق بالسؤدد و الإباء على غرار اسمه الذي صيغ على وزن الفعل " يَزِن " للدلالة على الحركة، فالفعل " يَزِن " يحمل معاني العز و الرفعة و النبل و الإنتصار للإسلام.

2 . الإفتتاحية : الزمكان و الأوصاف و العوامل و الوظائف

تعد الإفتتاحية بمثابة تشكيل الإطار الزمكاني للعوامل، أي الأطراف السردية، و هي تمهد الطريق لسيران الأفعال و الإخبار عن التغيرات المفاجئة التي ستحدث.

لذلك تنظر البلاغة القديمة إلى الإستهلال بوصفه "الطليعة الدالة على ما بعدها" "[1] ، و" تعمل على إضاءة غرض النص " "[2] ، مثلما

1- حازم القرطجاني، منهاج البلغاء و سراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة ، تونس ، 1966، ص 309.

2- أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية، المجمع العراقي، 1983/1، ص 196.

تسعى لتنبيه و إيقاظ نفس القارئ "[1]" ، فيكون الإستهلال عندئذ "فعلا تأليفيا يتقدم النص و يؤطره ممهدا لجريان السرد في مسارات شتى تشكل شبكة عريضة من العلاقات" "[2]".

و قد ابتدأت الإفتتاحية بعبارة سردية أكثر شيوعا و تواترا في الأدب الشعبي " كان يا مكان في قديم الزمن"، و يبدو أن هذه الأداة السردية "عربية صميمة، و لكنها شعبية تشيع خصوصا في الملاحم و الحكايات الخرافية العربية اللسان "[3]".

و هذه العبارة على اقتضابها تشنف الآذان و تعكس موقفا تشويقيا و بنية تواصلية"[4]" مع المتلقي.

إن الإفتتاحية في سيرة " سيف بن ذي يزن" تعتمد على الزمن و المكان المفتوحين ، لا ينحصر فيها زمن الأحداث بيوم أو أسبوع أو أشهر أو عام و لا المكان بمجال محدد ، فالزمن يمتد طولا، و يبدو مبهما غائما عائما غير محدد و غير محدود ، يحمل في ثناياه بعدا مطلقا.

و يضرب بجذوره في الأزمنة السحيقة " كان يا مكان في قديم الزمن" غير أن الممثلين " ذو يزن " و "يثرب" يعدان معلمين أساسيين يساعدان على تحديد الزمن و العصر، فهما يسهمان في وضع الأحداث ضمن مسارها الطبيعي عبر الزمن و المكان، و يعطيانها بعدا واقعيا و سمة

1- حازم القرطاجيني ، مناهج البلغاء و سراج الأدباء، ص310.

2- شعرية الدال في بنية الإستهلال في السرد العربي القديم، السيميائية و النص الأدبي أعمال ملتقى معهد اللغة العربية، جامعة عنابة ، باجي مختار، 17/15 ماي 1995 ، ص140.

3- عبد الملك مرتاض ، في نظرية الرواية، عالم المعرفة عدد 240 ، الكويت 1998 ، ص 163.

4- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء 1986 ص 166.

تاريخية " و ربما وردت في الحكاية إشارة إلى تحديد الزمن من خلال اسم الشخصية" "[1]".

لأن الشخصية باسمها و رسمها كفيلة بتحديد الفضاء الزمكاني، و الإسم " ذو يزن " أو اللقب " anthroponyme " يزيل صفة الإطلاق عن البيئة الزمكانية ، فيحيل إلى القرن السادس عشر أي الحقبة الجاهلية، و الفضاء الجغرافي، و ما عرفته من قلائل و معارك و مواقف بطولية استطاعت أن تدحر الآخر العدواني الصليبي في سبيل تثبيت معاني الإيمان و معالم الإسلام و تقويض قلاع الكفر و العدوان.

أما "يثرب" فإنه ينقلنا إلى شبه الجزيرة العربية حيث المدينة التي احتضنت الدعوة الإسلامية، و بذلك تأخذ البنية الزمكانية صبغة تاريخية تحيل إلى مرجعية معلومة توحي بالحركة و الظفر و الإنتصار على الكفر و إذن ، فالتسمية ليست بياضا دلاليا، و لا أقل تشخيصا كما يقول ريني ويلك "التسمية أبسط أشكال التشخيص" "[2]" فالأسماء مثل "ذو يزن" و "يثرب" تحمل إيعازا زمانيا مكانيا يتعدد به إطار الحكي التاريخي و الجغرافي بأبعاده السياسية و الثقافية و الحضارية.

" ذو يزن " و "يثرب" كلاهما يحمل رصيدا تاريخيا و ثقافيا و حضاريا، و كلاهما يصاغ حرفيا على وزن الفعل "يفعل" للدلالة على الحركة و التغيير.

2 . 1 العوامل :

1 - فوزات رزق، من قديم الزمن ، دراسة في بنية الحكاية الشعبية، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، دمشق ، 2006 ، ص 120.

2 - ريني وليك و أوستين وارين، نظرية الأدب، ترجمة محيي الدين صبحي، مراجعة حسام الخطيب، المؤسسة العربية لدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الثالثة، 1985، ص 229 .

تتأسس البنية السردية للوضعية الإفتتاحية للحكاية الأم (الإطار) الموسومة "التوبة " على حالة من التوازن نلحظها من ظاهر العلاقات الوصفية المبثوثة في مفاصل الإفتتاحية التي تجمع بين طرفين سرديين أو ممثلين هما : الملك "ذو يزن" و الوزير " يثرب" ، كلاهما يتمتع بالقوة و الجاه و السلطة، يبد أن الثاني يتميز عن الأول بالعلم و الخبرة و الإيمان.

2 . 2 البنية الوصفية :

تقوم هذه المقطوعة برصد جملة من القيم الوصفية "[1]".

الملك ذو يزن	**الوزير يثرب**
ذو عز و تمكين يخشى الناس من سطوته تفزع الملوك من هيبته قوي الأركان	عاقل مرفوع الرتبة مقبول الكلمة قد قرأ

1 - فاروق خورشيد، سيف بن ذي يزن، دار الشروق، الطبعة الأولى ، 982، ص 25.

شديد البطش و السلطان	ترك الباطل، اتبع الحق و صار من عباده الصالحين، و لكن كتم إيمانه و لم يخبر أحدا

هذه القيم الوصفية تفضي إلى مجموعة من الثنائيات الضدية:

السلطة المطلقة ≠ السلطة النسبية (محدودة)

الجهل ≠ العلم و الخبرة

و لأن " المعنى لا يدرك إلا بنقيضة " فقد تتناسل عن هذه المقطوعة تفريعات لدلالات الثنائيات : مهيمِن ≠ مهيمَن dominé ≠Dominant توضحها قرائن وردت في جسم النص، و تحققت في الخطاب " ترك الباطل، و اتبع الحق، فصار من عباده الصالحين، و لكن كتم إيمانه، و لم يخبر به أحدا "[1] .

كافـــــــر ≠ مـــؤمـن

غالــــب ≠ مغلــوب

قـــــوي ≠ ضعيـف

طـــالح ≠ صــــالح

تنبغي الإشارة إلى أن حرف " لكن " بوصفه محور سرد لساني "[2]" ينذر بانفجار الوضع و يوحي بموقف جدالي صراعي، لذلك اختار الوزير "

---

1 - المرجع السابق ص25.

2– Joseph courtes, pivot linguistique voir du lisible au visible – initiation à la sémiotique du texte et de l'image de Boeck – 1995 Bruxelles – P 56.

يثرب " لنفسه موقع الظاهر (paraitre)، مما يدل على موقف درامي يشي بالخوف و التمزق.

و ههنا تقابل هذه المقطوعة الإفتتاحية بين طرفين سرديين مختلفين متصادمَيْن لأول وهلة.

الطرف الأول يحمل قيما إيجابية بحكم التحول المستوحى من الفعل " صار " : الإيمان، الحق، الصلاح، في حين ينعت الطرف الثاني ممثلا في الملك " ذي يزن " بسمات سلبية و قبيحة : الكفر، الباطل، الطلاح، التعالي ....

و مما لا شك فيه أن هذه الشبكة من التقابلات تفصح عن أزمة حادة و تسهم في إضفاء ضرب من التوتر على النص.

2 . 3 البنية الثنائية في الإفتتاحية :

البنية الثنائية : المقصود بها هو الإعتماد على العدد " إثنين " في الشخصيات الرئيسية و المواقف و الأقوال و العنوان.

العدد " إثنين " يناسب المواقف الدرامية و يوحي بأجواء الصراع في غياب الإكتمال و الإنتهاء و الإنسجام.

في هذا السياق تقول الباحثة نبيلة إبراهيم " و العدد اثنين الذي يساوي العدد واحد مزدوجا يرمز إلى التضاد : النور و الظلمة، السماء و الأرض، الليل و النهار، لكنه لا يدل على النهاية و الإكتمال " "[1] .

و إذن تقوم هذه الإفتتاحية على البنية الثنائية التي تنتظم أولا: حول زمنين اثنين :

---

1 - نبيلة إبراهيم، قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية، دار العودة، بيروت، 1974، ص39.

قبل عكس بعد، و هذه المقابلة الزمنية تتمفصل بدورها حول قلب الوضعية:

الخطيئة نقيض التوبة.

ثانيا : الإعتماد على العدد اثنين في الشخصيات

1) – الملك "ذو يزن"

2) – الوزير "يثرب"

و هما شخصيتان مختلفتان و متعارضتان

ثالثا : نجد البنية الثنائية في تكرار المواقف و الأقوال

1. كتم إيمانه

2. و لم يخبر به أحدا

و انطلاقا من هذا التضاد و النفور أدركنا لماذا لم ينضج مشروع " يثرب " و لم يتحقق البرنامج، إذ بقي في طي الكتمان مضمرا و لم ينتقل إلى طور الإعلان.

و هذه الوحدات المضمونية ، الكتمان $\neq$ الإعلان تأتي لتتمفصل حول المقابلة الزمنية :

قبل $\neq$ بعد.

الفصل الأول

الحكاية الأولى: الوزير يشرب

1 .الترتيبات الإجرائية :

1. 1 التقطيع:

إن أوّل عتبة نخطوها في التحليل هي الاعتماد على التقطيع الذي يعدّ إجراءا ضروريا يفضي بنا إلى تصوّر أوّلي لمسار الدلالة .

والتقطيع ـ بوصفه المستوى الأوّل في التحليل السيميائي ـ ينبني على مجموعة من المعايير التي تحدّد الإنفصالات "[1]" وتنظّم الإنتقال من مقطوعة إلى أخرى أو من حلقة إلى أخرى، ومن أبرز هذه المحددات "[2]":

1) المعيار الزمكاني
2) الممثلون : حضور≠ غياب ، ظهور ممثل جديد
3) الوصف≠ السرد ≠ التعليق
4) الحالة النفسية أو الحالة الخلاقية : سعادة ≠ تعاسة ، إنشراح ≠ إنقباض
5) المعيار التيبوغرافي

2 . الحكاية الأم " الإطار": التوبة

---

1 -Nicole everaert – desmedt ,sémiotique du récit , 3eme édition de boek université , rue des minimes39, B-1000 Bruxelle , 2000, p26.
2 -Ibid , pp.25 -26

تنتمي حكاية "التوبة" إلى النوع التفريعي ، مثل قصص ألف ليلة وليلة ، ففيها القصة الأم، قصة الملك شهريار وزوجته شهرزاد، "وتتفرع عن القصة الأم في كل ليلة مجموعة من الحكايات المتضمَّنة " "[1] كذلك الحال في هذه الحكاية الكبرى المتضمِّنة التي تتناسل عنها حكايات متضمَّنة "[2]"، وهي تتألف من ثلاث حكايات.

- وههنا - تنبغي الإشارة إلى أن الراوي استخدم في هذه الحكاية " الإطار " نظام التناوب في السرد المتقطّع للحكايات المتضمَّنة التي تتوسل التعليق ، لهذا السبب ارتأينا أن نعمد إلى نظام المنطق المعكوس "[3]" الذي يبدأ من النهاية ليصل إلى البداية ولا يهتم بالجانب التسلسلي أو الزمن للأحداث .

ولما كانت هذه الحكاية من النوع المعقّد "complexe"، والقائمة على مبدأ التضمين والتناوب ، فهي بحاجة إلى طريقة تسهّل القراءة .

2 . 1 الحكاية الأولى المتضمَّنة:

يمكن القول أن الحكاية الإفتتاحية تمثل زمنين سرديين متقابلين يصوّر الأوّل سطوة الملك " ذي يزن " في علاقته بالقيم السياسية و الإجتماعية والدينية ، ويصف الثاني عالم الوزير " يثرب " ، وهما زمنان متعارضان

---

1 - يوسف إسماعيل ، محكيات السرد العربي القديم ، منشورات اتحاد الكتاب العرب - دمشق - 2008 .

2- en classes.

3 -La logique à rebours, voir analyse sémiotique discours , joseph courtés , hachette ,1991,p89, ou sémiotique du langage, Nathan, V. U. E. F, 2003, p89.

، فبقدر ما يدل الأول عن الكفر والجبروت والتعالي ، يفصح الثاني عن الإيمان و الإستقامة و السمو الأخلاقي.

وهذه الحكاية تندرج ضمن الموقف الأخير من الحكاية الإفتتحاية، فجاءت لتفصح عن انقلاب الوضع ، ولتدفع بالأحداث نحو التأزم وتوحي بوجود حلقتين متتاليتين"[1]".

2 .2 البنية التركيبية:

<< ولكنه كتم إيمانه في قلبه، ولم يخبر به أحدا>>"[2]".

1) الحلقة الثانية: الحالة النهائية: الإعلان عن الإيمان.

2) الحلقة الأولى : الحالة البدئية: كتمان الإيمان .

3. **المكوّن السردي:**

3. 1 الحلقة الأولى:

أ. المقطوعة الأولى:

المستوى المعارفي **plan épistémique**

يدخل "ذو يزن" في وصلة بمجموعة من المعارف جعلت منه عارفا بالأسرار ومطلعا على دفائن الأشياء.

<< وكان الوزير "يثرب" قد قرأ في الكتب القديمة، والملاحم العظيمة فوجد في التوراة، والإنجيل، وفي صحف إبراهيم الخليل، وفي مزامير داود

---

1 -épisodes successifs, voir sémiotique du récit, p22 .

2 - سيف بن ذي يزن ص25 .

عليهم السلام اسم محمد صلى الله عليه وسلم ، وأنه يظهر الإسلام ، ويبطل الكفر والطغيان .

التحوّل :

يتحوّل الوزير "يثرب" بفضل قراءاته واطلاعه الواسع من ممثل إلى فاعل مؤهل قادر على الإنتقال من حالة فصله إلى حالة وصله .

الحالة البدئية (ف∪ م) أي الوزير في فصله عن الإيمان ووصله بالشرك.

الحالة النهائية (ف∩ م) الوزير في فصله عن الشرك ووصله بالإيمان .

<< فترك الباطل ، واتبع الحق ، وصار من عباده الصالحين >> "[1]" .

كان " الفاعل " في البداية منفصلا عن الموضوع (الإيمان)، وبفضل فعل تحويلي (ف1 ∪ م) صار متصلا به وتم الحصول على العلاقة الثانية:

ت(ف2 ← (ف1 ∩ م)

وإذا ما دققنا في الأمر، وجدنا أن (ف1) و(ف2) في مستوى التمظهر الممثلي، وباعتبارهما فاعل حالة وفاعل الفعل يمثلان شخصية واحدة ويؤديان دورا واحدا ، عندئذ نكون بإزاء فعل إنعكاسي "[2]" و توافق عاملي "[3]" .

المحور الدلالي:

كفر ← إيمان

يبرز لنا زمنيين اثنيين أو لحظتين مختلفتين تتمفصلان حول الماقبل نقيض المابعد.

عبادة النجوم ≠ عبادة الواحد الأحد ، الكفر ≠ الإيمان

1- سيف بن ذي يزن ، ص 25 .

2 - Faire réfléchi , voir ,analyse sémiotique du discours, p81.

3 - Syncrétisme actanciel, idem , p81.

البرنامج السردي:

إحتلّت "الكتب القديمة" و "الملاحم" موقع المرسل المحرك الذي يوفّر جملة من الموجّهات الكفيلة بامتلاك "المعرفة" وإثارة "الواجب" ومنح "القدرة" وتحويل العامل "يثرب" إلى فاعل منفّذ يحمل مشروع الإيمان على المستوى الشخصي وهو برنامج ملحق"[1]" تكون الغاية منه تنفيذ البرنامج الأساسي "[2]"، غير أن هذا الإنجاز يبقى ناقصا بسبب الفشل الذي مُنِيَ به .

ب. المقطوعة الثانية :

النقص والافتقار:

يجد الوزير "يثرب" نفسه أمام نقص جديد يسعى إلى تعويضه إلتماسا لموضوع "الإعلان" "ولكن كتم إيمانه في قلبه" .

<< ولكن كتم إيمانه في قلبه >> و ـ ههنا ـ يتضح البرنامج الأساسي وإخفاقه ، ولعلّ السبب يعود إلى تصادم الرغبات وتضاد المساعي وربّما إلى ذكاء "العامل يثرب" وخوفه وهي صور محققة في الخطاب.

ج. المقطوعة الثالثة:

تصف هذه المقطوعة حالة اللاتوازن التي تنتاب الوزير "يثرب" حيث فشل في إنجاز البرنامج السردي المضمر الدال على "الإعلان" وبالتالي إخفاقه في تعويض الإفتقار.

" و لكن كتم إيمانه في قلبه ولم يخبر به أحدا " "[3]" .

---

1 - Joseph courtés, analyse sémiotique du discours, p83.

2 - Joseph courtés, analyse sémiotique du discours, p83.

3 - سيف بن ذي يزن ، ص 25 .

3. 2 الحلقة الثانية :

أ. المقطوعة الأولى:الأداء:

يعد إيمان الملك "ذي يزن" عاملا مساعدا جعل الوزير "يثرب" يمتلك الكفاءة ويقوم بالأداء « فأعلن إيمانه وأظهره ».

ويتحول الفاعل "يثرب" على المستوى الدلالي من:

الكتمان ← الإعلان

وهذا التحول ليس مفاجئا، بل استغرق وقتا طويلا وهو من النوع المتعدي.

ب. المقطوعة الثانية:

المستوى المعارفي / الإيبستمي "[1]"

يتبوأ الوزير "يثرب" مركز المرسل الذي يحمل مجموعة من القيم السامية النبيلة المثالية، ويقوم بتبليغ معرفي وإملائه على الملك "ذي يزن" بوصفه مُرسلا إليه حفاظا على المنظومة القيمية أو الخلاقية وانتشارها في أوصال المجتمع لضمان استمرارها، «اعلم أيها الملك أني رأيت في الكتب القديمة والملاحم العظيمة أن الله تعالى يبعث في آخر الزمن نبيّا هاشميا، يهاجر من مكة إلى هذه الأرض الطيّبة » "[2]".

يبدو أن هذا النوع من التبليغ يتسم بطابع تساهمي أو قابل للاشتراك "[3]" ، ذلك أن المعرفة المبلغة لا يفقدها أيّ طرف ."[4]"

---

1 - joseph courtes, sémantique de l’énoncé à l’énonciation, p

2 - فاروق خورشيد ، سيف بن ذي يزن ، ص 25.

3 - محمد الناصر العجيمي ، في الخطاب السردي ، نظرية غريماس ، ص.

4 - Sémiotique du récit .

وليس هذا فحسب ، بل يسعى إلى ممارسة الفعل الإقناعي على الملك "ذي يزن" للحصول على موضوع القيمة ، عندئذ يتحوّل إلى فاعل سردي لامتلاكه الرغبة ويعلن عن برنامجه السردي « أحب أن أبني في هذه الأرض مدينة ». "[1]"

الفعل التأويلي والأداء :

وهكذا يؤوِّل الملك "ذو يزن" ـ باعتباره مرسلا إليه أو متلقيا ـ فعل الوزير إيجابيا في إطار عقد ترخيصي "[2]" ، وبذلك يحصل الفاعل يثرب على الشروط اللازمة التي أهّلته لتحقيق الأداء . « فأذن الملك، ثم أسكن فيها قوما من قومه بنسائهم وأولادهم وسمى المدينة يثرب».[3]"

4. البنية العاملية :

نلاحظ في المقطوعة الثالثة من الحلقة الأولى أن الفاعل "يثرب" لم يستطع أن ينتقل إلى طور الإنجاز لأنه يفتقد الصيغ المحينَة / قدرة الفعل / و / معرفة الفعل / فضلا عن تعارض المساعي والمشاريع .

فهو ينخرط في دائرة الفاعل الضديد باعتباره يحمل برنامجا ضديدا (**anti programme)**

الوزير يثرب ⟵ الإيمان

$\neq$

عبادة النجوم الشرك ⟶ الملك "ذو يزن"

يبدو أن هناك علاقة فصلية بين الفاعل والموضوع أي : بين الوزير "يثرب" و إعلان الإيمان ، ولتحقيق هذه الرغبة والحصول على موضوع

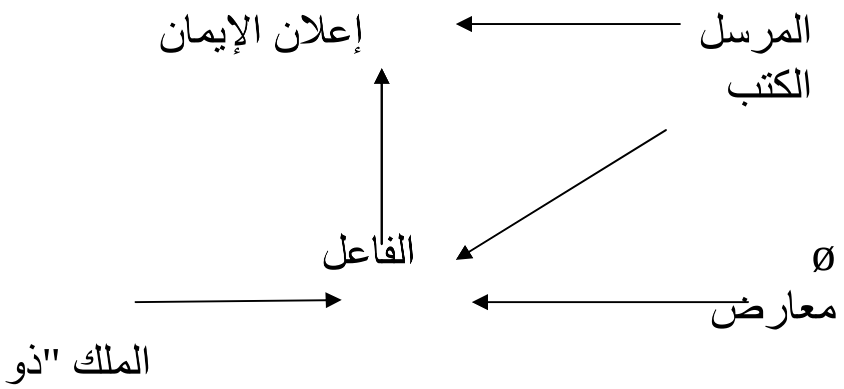
---

1 - سيف بن ذي يزن ، ص32
2 - سمير مرزوقي وجميل شاكر ، مدخل إلى نظرية القصة تحليلا وتطبيقا ، ص
3 - سيف بن ذي يزن ، ص 32

القيمة، يستوجب توفير المؤهلات اللازمة للانجاز ، فهو يحتاج إلى مساعد واجتياز الإمتحان الترشيحي ومن ثم الإمتحان الرئيسي ."[1]"

الفاعل	الوزير "يثرب"
المساعد	ø
المعارض	الملك "ذو يزن"

نمثل لذلك بهذه الترسيمة :



5 . الا يزن "

في نطاق القطب الدلالي المتمثل في "الإيمان".

في الحالة البدئية :

أدى الملك "ذو يزن" الدور الموضوعاتي: المستبد ـ الطاغي ـ المغرور ـ المشرك ، وفي المقابل نجد الوزير "يثرب" يلعب دور الحليم ، والذكي والخبير والعارف والتائب والكتوم والمؤمن والحامي للقيم الإيمانية .

أما في الحالة النهائية :

تحوّل الملك "ذو يزن" إلى مؤمن متسامح يحب التواصل والتعاقد والسهولة ، في حين توسع دور الوزير "يثرب" إلى مؤسس متتبع إيماني لضمان استمرارية منظومته الخلاقية، كما أنه يحظى بإهتمام كبير واحترام عظيم

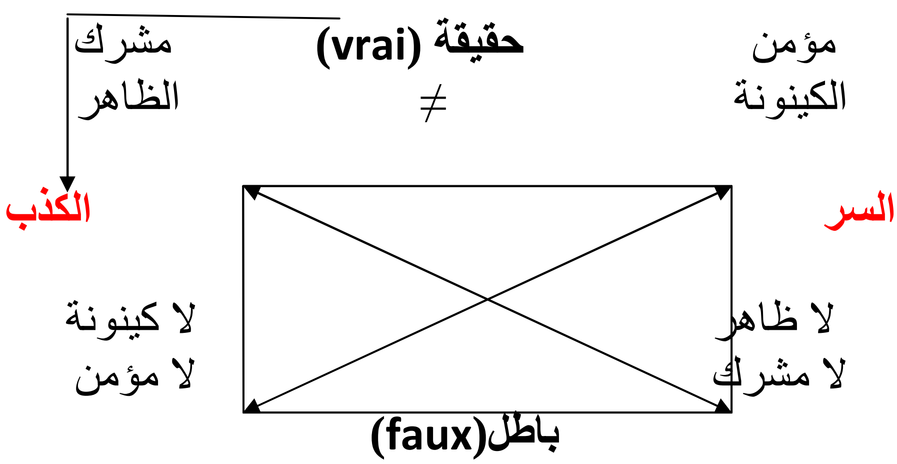
1 - Joseph courtés, analyse sémiotique du discours, p83.

لسداد رأيه وخبرته واستقامته ، آية ذلك أن الملك "ذا يزن" استجاب لطلب الوزير دون عنت ولا قيد .

وهكذا يتبيّن أن هذه الأدوار الموضوعاتية في الحالة النهائية أسهمت كلّها في نقض العقد الذي كان يربط الإنسان بمعبوده، وأعادت إقامة عقد جديد : قوامه توحيد الله وإخلاص العبادة له وما يتمخض عن ذلك من قيم الإستقامة بمفهومها الواسع .

6. مربع المصداقية :

استوى الوزير "يثرب" في منزلة "السر" (secret) ومن أمارات ذلك أنه لم يفصح عن برنامجه ولم يظهر إيمانه حتى يستطيع تحقيق بغيته، ولعل الجنوح إلى اللين والكتمان هو ضرب من الحكمة والروية، ويدخل ضمن الكفاءة المعرفية والكفاءة الدلالية.



الوجه أنه كتم إيمانه ثم تنتقل إلى مرتبة الكذب ، والحال أن الإشارات الواردة في الخطاب تبطل أنه صبأ << كتم إيمانه في قلبه ولم يخبر به أحدا >> ، فهو من وجهه الباثّ الخفي يحتل خانة الكذب، ومن وجهة الملك "ذي يزن" مرتبة الصدق، ولعل السر في ذلك أن احتمال الإعلان ضئيل بل أمر مستحيل لعدم تكافؤ القوى، وأن الإعلان يفضي إلى القتل/ الموت وإجهاض البرنامج .

وههنا تنتظم حالة كلا الطرفين حسب الثنائيات التالية :

سلطة مطلقة ≠ سلطة محدودة

قوة ≠ ضعف

مسيطر ≠ مسيطر عليه

جاهل ≠ عالم

طالح ≠ صالح

وبذلك يبدو الوزير أنه كينونة بلا ظاهر .

يتضح من مضمون الخطاب أنه يتظاهر بما ليس فيه، أي أنه انتحل لنفسه دورا عامليا تقية، وعلى هذا فهو ظاهر وليس كينونة (ظ+بَ) وينتصب في حكم مربع المصداقية في خانة (الكذب).

ومع نهاية الخطاب يكرّس وضعه ويثبت أنه كينونة بلا ظاهر " وأعلن إيمانه و أظهره ""[1]"".

1 - سيف بن ذي يزن ص25.

7 . الفضاء:

ينطلق التحليل السيميائي من فرضية مفادها أن الفضاء دال ومدلول ، يرتهن في وجوده إلى الأفعال التي تقع فيه ، والقيم المحققة من استثماره."[1]"

وهكذا نستطيع القول منذ البداية: أن الحكاية احتوت على مكانين مركزيين مختلفين هما: القصر والأرض الطيّبة الذين استُهلكا كإطار لإنجاز البرامج السردية، وهي أماكن حقيقية لها مرجعية جغرافية وتاريخية باعتبارها تقع في البلاد العربية ولها حضور وثقل في الذاكرة الشعبية << و ربما وردت إشارة إلى تحديد الزمن من خلال اسم الشخصية المرسومة>>"[2]"، وكذلك نستدل منه ومن الأشياء على العصر والمكان .

فإذا كان "ذو يزن" يحيل إلى بلاد اليمن، فإن الأرض الطيّبة توحي بالمدينة النبوية في أرض الحجاز.

و إذن، فالقصر وهو يمثل المركز والمدينة، يقع في اليمن، بينما توجد الأرض الطيّبة بمكة.

يعد القصر ـ من المنظور السيميائي ـ فضاءا بدئيا (espace initial) الذي عرف مجموعة من التحولات التي جعلت من الوزير "يثرب" فاعلا كفـءا

---

1 - A .Greimas, J .courtes, dictionnaire raisonné de la théorie du langage, Hachette, Paris, 79, p139.

2 - فوزات رزق ، في قديم الزمن ، دراسة في بنية الحكاية الشعبية ، دمشق ، وزارة الثقافة ،2006، ص120 .

ينتقل من /اللامعرفة/ إلى / المعرفة / وينجز تحولا من النوع الانعكاسي ينتظم حول الثنائية الزمنية و الدلالية : الماقبل ≠ المابعد

مشرك ≠ مؤمن

ويعد هذا التحول ضربا من الامتحان الترشيحي الذي يعطيه الكفاءة، ولكن لا يرتقي به إلى طور الأداء ، حيث يجد الوزير "يثرب" نفسه في خانة /لا قدرة الفعل/ ، ويصير فضاء "القصر" فاعلا ضديدا يعارض رغبته ويؤجّل مشروعه .

عندئذ يتحول "القصر" من فضاء/الحياة/إلى فضاء/ الموت/

و الفضاء البدئي (بأفعاله الناقصة) يناقض الفضاء النهائي (بالأداء والتقويم)

فضاء بدئي≠ فضاء نهائي "[1]"

↓ ↓

أفعال ناقضة ≠ الأداء والتقويم

ولئن كان الفضاء الأول هو فضاء الاختبار التأهيلي، إلا أنه يتسم بالقيود والمنع واستلاب الحرية .

يبدو الوزير "يثرب" عاجزا عن اختراق هذا الفضاء "القصر" المشحون بقيم المنع، فهو معطل لا يقوى على شيء << وكتم إيمانه في قلبه ولم يخبر به أحدا >>"[2]".

إن هذا الملفوظ يعبّر عن السلوك الممارس عليه ويصف شعوره بالخوف والاختناف <<لأن الأفضية ـ من الوجهة السيميائية ـ تعرّفها الشخصيات على المستوى الدلالي >>"[3]"، ومن طبيعة هذا الفضاء ـ القصر هنا ـ أن

1 -analyse sémiotique du discours, J . Courtes, p228.

2 ـ سيرة سيف بن ذي يزن، ص25.

3 - J . Courtes, analyse sémiotique du discours, p228.

يخلق مبررات للرحيل أو أفعال أخرى ، >> فهو لا يمثل سوى وظائف الممثلين << "[1]".

وقد أطلق "غريماس" على هذا الفضاء إسم (hétérotopique) لكونه هو المكان ـ الأصل ـ و الإنطلاق في حين يمثل الفضاء الثاني، فضاء الانجازات والأداء والتقويم ففيه تم الامتحان الرئيسي والتعاقد الدال على حرية الإرادة.

وإذن ، هذه الحكاية تقابل بين فضائين، وكل فضاء يحمل حمولة دلالية وينتظم حول تمفصلات موضوعاتية وخلاقية :

القصر ≠ الأرض الطيبة

داخل ≠ خارج

مدنس ≠ مقدس

إذا كان الفضاء الأول يحتل موقع المعارض ، فإن الثاني يؤدي دور المساعد، فيه وجد الوزير "يثرب" العون والاستجابة >> فأذن له <<

وهذا التأويل هو ضرب من التقويم الايجابي .

من هنا، يمثل القصر جملة من قيم التعاسة والمضايقات والاختناق "لأن الفضاء يستدعي تأويلا موضوعاتيا و خلاقيا"[2]"، بينما تمثل الأرض الطيبة قيما إيجابية تدل على السعادة والتواصل وعظيم المكانة التي حظي بها الوزير "يثرب" . "و أحب أن أبني في هذه الأرض مدينة، فأذن له" "[3]" .

---

1 - analyse sémiotique du discours, op.Cit, p228.
2- Ibid, p228.
3 - سيف بن ذي يزن ص32.

في هذا المكان ـ الأرض الطيّبة ـ استطاع الوزير "يثرب" أن يمارس على الملك "ذي يزن" فعلا إقناعيا دون صعوبة تذكر، فكان التأويل ايجابيا والقبول حقيقة .

وبذلك تحرّر الوزير"يثرب" من السكون القاتل وعكف على عمل التعمير والبناء .

وكأني به يتحوّل من تائب ومؤمن إلى داعية ومؤسس أي من فاعل افتراضي إلى فاعل محقق يسهم في إحداث قيم وعلاقات جديدة، "لأن كل تغيير في الفضاء يرافقه تغيير في القيم" "[1]".

وبناءا على هذه المعطيات، نلاحظ أن الملك "ذا يزن" لم يعد صلفا مستبدا، بل على خلاف ذلك، وقد دل العقد الترخيصي على نوع "من حرية الإرادة الذاتية واستقلاليتها""[2]".

فالقصر ـ وهو الفضاء البدئي ـ كان فضاءا مغلقا يشي بالاستبداد والرعب والممارسات القمعية، أما الأرض الطيّبة، وهي تمثل الفضاء النهائي، كانت فضاء الأداء وإصلاح الافتقار والتواصل والتعاون.

وفي هذا المساق، تبرز مجموعة من الثنائيات الضدية

القصر ≠ الأرض الطيّبة

مغلق ≠ مفتوح

داخل ≠ خارج

استبداد ≠ تعاون

مدنس ≠ مقدس

الرعب ≠ الثقة، الأمن

---

1 - رشيد بن مالك ، مقدمة في السيميائية السردية ، ص99.

2 - سمير مرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة ، ص71.

شر ≠ خير

شرك ≠ إيمان

موت ≠ حياة

« ولأن الاسم غالبا ما يدل على مسماه، ويوحي إلى ماهيته » "[1]" .دلّ القصر على العلو والاستعلاء، ودلّت الأرض الطيبة على الاستواء والأسفل والسعادة.

فالطيّبة تدل على معنيين: العطاء والبقاء.

وكانت الأرض الطيبة خصبة معطاء تتميز بنضارة واسعة وعطاء متتام وتقديس، وتبقى حية في الذاكرة والوجدان والواقع بمعالمها وقيمها.

الحاصل أن هناك تقاربا بين المكوّن السردي والمكوّن الدلالي.

	الفضاءات	
المكوّن السردي	قصر	الأرض الطيبة
	فعل (ناقص) ≠ امتحان ترشيحي≠	تقويم امتحان حاسم
المكوّن الدلالي 1 مستوى خلاقي 2 مستوى موضوعاتي	تعاسة ≠ خمول≠ شرك≠	سعادة اجتهاد ـ عمل ـ بناء إيمان

1 - مرشد أحمد، المكان والمنظور الفني في روايات عبد الرحمن منيف، دار القلم العربي، بحلب، الطبعة الأولى، سنة ،1998، ص 41.

مستوى صوري	علو≠ مدنس≠ موت ≠	أرض، استواء مقدس حياة

الفصل الثاني

– الحكاية الثانية: هرم الكعبة

الحكاية الثانية: هدم الكعبة

1. المكون السردي:

أ. المقطوعة الأولى:

تعكس هذه المقطوعة السردية حالة افتقار تتمثل في انفصال (ف1) الممثل ب "ذي يزن " عن موضوع القيمة الممثلة ب "الكعبة " (ف1 ∪ م) ولا يكتفي (ف1) ب /إرادة/ و/واجب/ امتلاك موضوع "الكعبة" الممثلة في الملفوظات التالية :

1. "إنني أريد أن أهدم هذا البيت، وأنقل حجارته إلى بلدي وأفخر به على ملوك الأرض". "[1]"
2. " لابد من هدمه ". "[2]"

بل يتعداه إلى/إرادة/ و/واجب/ استعمال قيم ممثلة في منى العظمة والتفوق باعتبار "الكعبة" "مؤشرا بجكم علاقة حسية قد تكون سببية أو تقاربية" "[3]" أو أيقونة دينية ترمز إلى وجود الله والتوحيد.

جاء في «القاموس":أن لفظة الملك تعني صاحب الأمر والسلطة "[4]" وهي تحيل إلى الرفعة والقوة لذلك يسعى (ف1) "ذو يزن" دون مانع "إلى

---

1 - السيرة : سيف بن ذي يزن ص28 .
2 - نفس المرجع ص 29 .
3 - عدد من المؤلفين، ترجمة إدمير كوريه، سيمياء براغ للمسرح، دراسات سيميائية، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1997، ص5.
4 - القاموس الجديد للطلاب ص 1139 .

استعمال هدم الكعبة وامتلاك قيمها، لأن الموضوع هو "ذريعة" وحيّز استثمار القيم "[1]".

وفي هذه اللحظة من السرد، تظهر قوة معاكسة تحاول أن تثنيه عن موضوع رغبته ، إنه العامل " يثرب" الذي يتموقع في خانة (ف ـ لاف) = المنع .

يعد التحريك من نوع /فعل لا فعل/ (faire ne pas faire)كما يظهر في هذا الملفوظ:

"إن البيت له رب يحميه، فلا تطع حديث نفسك حيث لا ينفع الندم " "[2]".

غير أن الملك (ف1) "ذا يزن" لا يستجيب إلى اقتراح "يثرب" بحكم /القدرة/ إيمانا منه بأن ذلك يتنافى مع وضعه القيمي، فيثبت في موقعه.

"وحق اللات والعزى لا بد من هدمه" "[3]"

– **الكفاءة والأداء :**

إن هذين العنصرين السرديين يستلزمان علاقة أحادية في نظر "كورتيس" إذ يقول "إذا كان الأداء يقتضي بالضرورة كفاءة، فإن العكس غير صحيح " "[4]" .

لذلك ينبغي أن نشير إلى أن المتلفظ (énonciateur) أعطى للملك كل النعوت والأفعال التي تناسب مقامه: الأمر ـ الانفراد بالتصرف ـ عدم المنع، المحققة في النص:

1- A j GREIMAS du sens2 : essais sémiotique, seuil, paris, 1983, pp21-22 – 23.

2 ـ السيرة : سيف بن ذي يزن ص 28 .

3 ـ المرجع نفسه ص29 .

4 - courtes j, analyse sémiotique du discours, hachette, paris, 1991, p103 .

"لا بد من هدمه "، "ولن يجرؤ أحد أن يقول لذي يزن لا "، "أمر بإحضار المهندسين وصاح فيهم " هذا الكم الهائل من الصور المبثوثة في النص حري بخلق حقل دلالي يزود الملك "ذا يزن " أولا :

بكفاءة دلالية مؤدَّاها تبيان الطريقة المتبعة في تحقيق برنامج معين "[1]"

وثانيا بكفاءة صيغية تتكفل بالانتقال من التحيين إلى التحقيق التي تتجلى في المسار السردي للملك (ف1) "ذي يزن" بفضل /قدرة الفعل/و/ معرفة الفعل / ، إلا أن الملك (ف1) : " ذا يزن " فشل في امتلاك استعمال موضوع قيمته.

"وأقبل الصباح ... فإذا هو قدر الفيل العظيم قد تورم جسده وتضخمت أعضاءه" "[2]"

إذ الإخفاق لا يعود إلى /لا كفاءة /لا معرفة الفعل /لا قدرة الفعل/، لأن الملك "ذا يزن" (ف1) لا يشكو ثغرة صيغية في هذا المضمار مثلما توضحه الملفوظات الآتية :

"إني أريد أن أهدم البيت" "[3]" ، "وحق اللات و العزى، لا بد من هدمه " "[4]" ، "و أمر الملك بإحضار المهندسين والبنَّائين و القطّاعين، وغير هؤلاء من أصحاب المهن، وأمرهم أن ينقضوا بناء البيت حجرا بعد حجر بحساب" "[5]" .

فإذا بالملك "ذي يزن" (ف1) يجد نفسه مصابا لا يقوى على الحراك وكأن هذه النتيجة التي انتهى إليها الفاعل ما هي في الواقع إلا تقويم قائم على

---

1 - Courtes, ibid, p104.

2 - السيرة: سيف بن ذي يزن ص 29 .

3 ،4 ،5 - نفس المرجع ص29 .

الفعل التأويلي الممارس على فعله، استنادا إلى أن القول هو شكل من أشكال الفعل"[1]".

قال الوزير: " هذا سهم رماك الله به " "[2]".

وحينئذ يعتزم (ف1) صرف نيته والعزوف عن امتلاك استعمال موضوع قيمته المتمثل في "هدم الكعبة"، لكن سرعان ما تحدثه نفسه بهدم الكعبة ثانية وثالثة فيَعْتَوِرُهُ سوء أخطر من السابق . من هنا يعلن الملك "ذو يزن" (ف1) إيمانه معترفا بعظمة الله وضعفه.

"أيها الوزير العقل اللبيب، أشهد أني قائل على يديك أشهد أن لا إله إلا الله، وأشهد أن إبراهيم خليل الله" "[3]".

و التصريح بذلك يقتضي ويعني على المستوى الصيغي غياب / قدرة الفعل/ عند الإنسان أياً كان .

وفي المقابل فإن هوية الإنسان تدمغها السلبية، فتذوب وتنهار وإذا بالملك "ذي يزن" (ف1) عبد ضعيف.

"أيها الوزير ما بقي في نفس القدرة على طلب المحال" "[4]" .

وبذلك يكون "الله" هو المهيمن "[5]" خلال المسار السردي لأن الملك "ذا يزن" (ف1) بعد عجزه يكون قد اقتنع بأن امتلاك استعمال موضوع القيمة ليس متوقفا على امتلاك صيغة الفعل.

يقول " كورتيس" : "ولئن كان الفاعل يتمتع بالكفاءة، فإنه قد لا يمر إلى ميدان التحقيق""[6]" .

---

1 - Austin (J.L), quand dire c'est faire, coll. Points, seuil, paris 1991.

2 - السيرة: سيف بن ذي يزن ص 29.

3 - المرجع نفسه، ص31.

4 - المرجع نفسه، ص 30.

5 - dominant.

6 - j courtes, analyse sémiotique du discours, hachette, paris, 1991, p103.

لذلك ينبغي أن نتساءل عن الأسباب التي حالت دون تحقيق "ذو يزن" (ف1) فعله.

لا غرو ـ إذن ـ أن يظهر خلال المسار السردي فاعل مضاد "رب البيت"، الذي كان له بالمرصاد.

يمكن التمثيل لذلك بالترسيمة التالية :

الفرضية	تحيين	النتيجة
↓	↓	↓
/هدم الكعبة/	/فشل/	/إساءة/

حقيقة إن العلاقة التي تربط (ف1) بموضوع القيمة " هدم الكعبة، عرفت تحولات كان لها الأثر القوي في توجيه الحدث توجيها عكسيا ".

لنر من خلال الملفوظات السردية التالية، كيف بدأت هذه العلاقة تتطور بشكل تصاعدي.

– **التصعيد "[1]" (gradation) :**

أ. قبل الصباح، وأفاق الملك من نومه ، فإذا به هو قدر الفيل العظيم، وقد تورم جسده و تضخمت أعضاؤه ". "[2]"

ب."وحدثته نفسه مرة أخرى بهدم الكعبة، وعندما نام استيقظ على ورم أخبث من سابقه "."[3]"

---

1 - Gradation ,voir Todorov : introduction à la littérature fantastique, p92.

2،3،4،5 - السيرة سيف بن ذي يزن ص 29 - 30.

6 - د. رشيد بن مالك : السيميائية بين النظرية والتطبيق ، ص 191.

ج. "وما إن بات وأصبح حتى وجد نفسه من حال أشد مما مر عليه". "4"

تعكس هذه الملفوظات السردية تحولا خطيرا، نقلت "ذا يزن" (ف1) من عالم الحركة والفعل إلى عالم العطب واللافعل . فيبدو هذا التحول المعادل الموضوعي للموت، ونقيض الحياة .

بناءا على هذه المعطيات، يتحول العقاب الممثل في الملفوظ التالي "هذا سهم رماك به الله""5"، إلى موضوع رسالة "objet message" "6" تقدم هدم الكعبة كإنذار، وهذا ما يفسر توبة وإسلام الفاعل حيث يشكل العدول عن الهدم /إرادة الفعل/ و / واجب اللافعل/ المشروط بفعل جديد : كساء الكعبة .

ب. المقطوعة الثانية:

إن المقطوعة الثانية تستدعي برنامجا سرديا آخر مضادا للأول، يحتل فيه موقع الفاعل المنفذ والهاتف محركا يأمر الملك "ذا يزن" (ف1) ويدفعه إلى كساء الكعبة ثلاث مرات، وبشكل تصاعدي، وكأن هذا التحريك يأخذ شكل تعاقد من النوع الإلزامي "1".

– **التصعيد (gradation):**

أ. " وحين نام الملك هذه الليلة رأى هاتفا يصيح به أن يكسو البيت، وفي الصباح أمر بكسوة البيت خسفا ". "2"

ب. " ولكنه عندما نام، جاءه الهاتف مرة ثانية، يأمره أن يكسو البيت غير هذا، فأمر في الصباح أن يكسى البيت بالحرير ". "3"

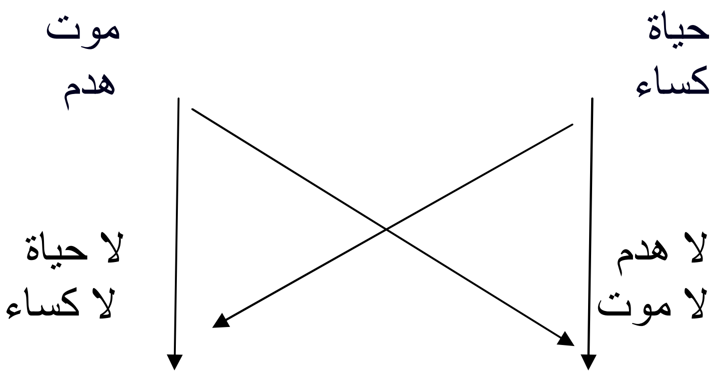
---

1 - سمير المرزوقي / جميل شاكر : مدخل إلى نظرية القصة ، ص 70.

2 ،3، 4 - السيرة : سيف بن ذي يزن ، ص31.

ج. " وإذا بالهاتف يأتيه للمرة الثالثة ويأمره أن يكسو البيت غير هذا، فلما أفاق أمر الكسوة بالفضة والخز والذهب ".[4]"

فإذا نظرنا إلى البنية العميقة يمكننا أن نصوغ الدورة الدلالية في المربع السيميائي :



تتجلى /اللاد ، الكفر الذي

يقود إلى المرـ .

(حياة ⟵ لا حياة ⟵ موت)

يبدو أن خروج (ف1) من المنطقة مشروط بصرف النية عن الهدم فيقتنع في نهاية المطاف أن فعله لا يعدو أن يكون المعادل الموضوعي للموت.

لذلك وجب عليه أن ينتقل إلى المنطقة المقابلة

(موت ⟵ لا موت ⟵ حياة)

لأن " لا موت " هو نفي للموت ويعكس الإيمان والتوحيد الذي يقود إلى الحياة.

فالدخول إلى هذه المنطقة يتوقف على الكساء .

إذا كانت العلاقة في المقطوعة الأولى يتقاسمها: الفاعل " ذو يزن " وموضوع القيمة: هدم الكعبة، فإن هذه العلاقة تأخذ بعدا دلاليا يتجاوز المدلول المعجمي الذي يمثل على المستوى النظير الديني : تجاوز حدود الله، ويمكن أن نمثل لذلك بترسيمة :

ما قبل الديني	معتد	معتد عليه	العماد - prédicat -	النظير
	فاعل (ذو يزن)	الكعبة (هدم)	هدم	
كفر التوحيد		موضوع(القيمة)	كسا	

2 .الصور والموضوعات:

نستطيع أن نميّز في حكاية "هدم الكعبة" الموضوعات التالية:

2 . 1 /الحياة / نقيض /الموت /

2 . 2 / القوة / نقيض / الضعف /

2 . 3 /الإيمان / نقيض / الكفر /

2 . 1 /الحياة / نقيض /الموت /

من الصور التي تحيل على موضوع / الحياة / صورة الكعبة التي جعلت الفاعل المضاد "ذا يزن " مشدوها ومعجبا في أول الأمر، وصورة الكساء التي تعني الحماية والتمجيد والشرف"[1]".

وفي المقابل، يتضمن الخطاب جملة من الصور التي تحيل إلى موضوع الموت : الهدم ـ نقض بناء البيت ـ كسرت رأسه ، أخمدت حسّه، فهي مجتمعة تحمل معنى الأذى والضرر الذين يميتان .

2 . 2 موضوع / القوة / نقيض / الضعف /

نبدأ أولا بجرد الصور التي تحيل إلى موضوع / القوة / ليفتخر به على جميع الناس ـ زاد في قلبه الغرور ـ أفتخر به على جميع ملوك الأرض ، فلا يعلو على مكانته أحد ـ لن يجرؤ أحد أن يقول ل"ذي يزن" لا ـ هذه الشبكة من الصور تشير إلى الحظوة التي يرومها والنزوع إلى التعالي و العظمة، لأن الفخر يعني الكبر وحب التفوّق، من ذلك الحديث الشريف :<<إن الله أوحى إليّ أن تواضعوا حتى لا يفخر أحد على أحد ولا يبغي أحد على أحد >> .

نلتمس القوة في لفظة "الملك" التي تدل على السلطة وصاحب القرار .

إن هيئته ووضعه توحي بالانتفاخ والغرور، وفي نهاية المقطوعة الأولى تظهر صور تحيل إلى الضعف، فمرض الانتفاخ يلتقي مع الانتفاخ في المعاملات، حيث رد الله على الانتفاخ الدال على الكبر بمرض الانتفاخ الدال على العجز واللافعل .

وهدم الكعبة يقابله هدم يمس صحة الملك، إذ أن المرض جعله ضعيفا قعيدا لا يقوى على الحركة.

---

1 ـ القاموس الجديد للطلاب ص 23.

من ذلك الصورة النظيرة (figures isotopes)

المليك العليل ـ أطلق الله لسانه، من خلال هذه الصور يبدو مقيدا بعدم القدرة ، إذن عاجز وضعيفا.

2 . 3 /الإيمان / نقيض / الكفر /

إن الخطاب يعكس الصراع بين الإيمان والكفر وانتصار الأول على الثاني.

هدم البيت يحيل إلى المرجعية الدينية، على اعتبار أن الكعبة أيقونة دينية"[1] (icône religieuse) ترمز إلى التوحيد وما يتمخض عنهما من قيم نبيلة نحو التواضع والسخاء .

أما الكساء فإنه يعني التمجيد والتشريف أي خدمة الدين والدفاع عنه وحمايته.

3 . القيمة الخلاقية للموضوعات :

3 .1 /انشراح/ تعاسة (euphorie et dysphorie) ومقولات موضوعاتية :

إن الانتقال من الحقل الموضوعاتي إلى الحقل الخلاقي يضفي على التنظيم الدلالي انسجاما، حيث تقوّم سلبا وإيجابا :

/انشراح/نقيض/تعاسة/ euphorie Vs dysphorie

في هذا المنظور نحاول تحديد القيمة الخلاقية للموضوعات بوصف الحالة النفسية التي تعتور الشخصيات وتبيان مواقفهم .

3 . 1 .1 /انشراح/نقيض/تعاسة/ ، /قوة/نقيض/ضعف/

---

1 - Icône : voir a j. Greimas, j courtes, dictionnaire raisonné de la théorie du langage, Hachette, paris, 1974, p177.

إن الصور الموصولة بموضوع الضعف التي تحيل إلى إخفاق وعجز الفاعل تؤدي على المستوى الخلاقي إلى حالة تعاسة. "[1]"

" فإذا هو قدر الفيل، وقد تورم جسده، وتضخمت أعضاؤه، فأخذه الإنذهال ومضى يصيح من فرط الإنفعال " ."[2]"

إن السوء الذي يعتوره يعبر بصدق عن حالة التعاسة، كما أن تواتر العدد "ثلاثة" بمعنى ثلاث مرات يضفي على هذه الحالة صفة الدوام، ريثما ينتقل صاحبها إلى وضعية مقابلة .

3 . 1 . 2 /انشراح/نقيض/تعاسة/ ،/خوف /نقيض/ الأمان/

إن السوء الذي تعرّض له الملك أحدث في نفسيته شعورا بالخوف ترجمته هذه الصور "فأخذه الإنذهال ـ ومضى يصيح من فرط الإنفعال". "[3]"

إذا عدنا إلى تعريف لفظة "خوف" فإنها تعني: انفعالا في النفس يحدث عند توقع ما يراد لمكروه، "[4]" والتوقع معناه ـ هنا ـ وجود خطر أو تهديد.

وفي المقابل، بعد كساء الكعبة، يتحرك الملك "ذو يزن" ويأمر جيشه بالسير، فيمر من حالة اللافعل إلى الحركة ، ومن حالة الخوف إلى الاطمئنان والأمن .

وفي النهاية يمكن التمثيل لذلك ب

الكفر	**الإيمان**
موت	حياة

---

1 - ETAT DYSPHORIQUE.

2 ـ السيرة : سيف بن ذي يزن ص 29.

3 ـ السيرة : سيف بن ذي يزن ص 29.

4 ـ القاموس الجديد للطلاب مادة الحاء ، ص324.

خوف	أمن
هدم	كساء
تعاسة	انشراح
DYSPHORIE	EUPHORIE

4 . النظيرة الخرافية: العدد ثلاثة

إن العدد ثلاثة عدد مقدس يهيمن على النص، ولعل حضوره الشديد يشير إلى عالم موضوعاتي يرتبط بالتراث العربي الإسلامي .

ولا نحسب اصطناع هذا العدد مجردا من كل معنى، ولا عاريا من كل غاية."[1]"

إن العدد واحد يدل على الشيء الذي لم يتطور بعد، والعدد الذي يساوي العدد واحد مزدوجا، يرمز إلى التضاد: النور والظلمة، السماء والأرض، الليل والنهار، ولكنه لا يدل على النهاية والاكتمال."[2]"

إذن العدد ثلاثة يدل على الكمال والنهاية، من ذلك الطلاق الثلاث، ولهذا العدد جذور في تراثنا تنم عن ولوع الذهنية العربية به.

---

1 - عبد المالك مرتاض ، عناص التراث الشعبي اللاز ، ديوان المطبوعات الجامعية،1987، ص 26

2 - د. نبيلة ابراهيم : قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية، دار العودة ، بيروت، 1974، ص 39

5. البنية العاملية:

الفاعل/ الموضوع

كان الملك "ذو يزن" منفصلا عن موضوع الكعبة، فحدّثته نفسه أن يهدمها وينقل حجارتها ليفخر بها على جموع الملوك حتى لا يعلو على مكانته أحد. الكعبة فضاء مقدس يمثّل مجموعة من القيم الإيمانية وهدمها يعني استبدالها بفضاء مدنس تتمخض عنه القيم السلبية مثل الإستكبار والتجبر والإستبداد.
من هنا كانت الكعبة هي الحافز الذي دفع الملك إلى تحقيق رغبته و من ثمّ الإقتران بها كما توضّحه هذه الملفوظات: يجري ويطوف بالبيت، و هو يديم إليه النظر، وكلّما أطال النظر....زاد في قلبه حديث الغرور.
"و مضى يحدّث نفسه أن يهدم البيت، و أن يأخذه ليفتخر به على جميع ملوك الأرض""[1]"
فهل يجد إلى ذلك سبيلا ؟
ولئن كان يمتلك الكفاءة الملائمة إلا أنه لا يمر إلى مرحلة الأداء.

تبيّن القوانين المنظمة للعالم المحكي تواجد المراحل الثلاث"[2]":

1) الافتراضية: يمثل عنصر الرغبة

---

1 - سيف بن ذي يزن ص28.
2 - السعيد بوطاجين، غدا يوم جديد لعبد الحميد بن باديس، مخطوط رسالة ماجيستيرسنة1996-1997، ص69.

2) التحيين: يتمثل في الطريقة

3) الغائية:النتيجة

غير أن الغائية فاشلة، وللتمثيل على ذلك نقترح الترسيمة التالية:

1) الافتراض: الرغبة في هدم الكعبة ونقل الحجارة.

2) التحيين: إحضار المهندسين والبنّاءين والقطّاعين من أصحاب المهن تقض بناء البيت حجرا حجرا.

3) النتيجة: سلبية عدم تحقيق الرغبة.

وهذا الفشل مرده السوء الذي أصاب الملك "ذا يزن" ، وقد أخذه الله بعذاب شديد

"وأفاق الملك من نومه، فإذا هو قدر الفيل العظيم وقد تورّم جسده، و تضّخمت أعضاؤه" "[1]".

كان هذا الاخفاق سببا لتدهور الوضع والابتعاد عن الهدف و هدم صحة الملك "ذي يزن" .

لهذا السبب جاء الآثار بمثابة "أفعال وكلمات في جسد منطوق" "[2]" .

إن هذه الآثار تعد "أداة في نظام التبادل/ العلامة" "[3]" أي محاولة لكسر شوكته و إذلاله أمام الجميع.

---

1 - السيرة: سيف بن ذي يزن، ص29.

2 - السعيد بوطاجين، غدا يوم جديد لعبد الحميد بن باديس، مخطوط رسالة ماجيستير سنة 1996-1997، ص70.

3 - Jean caune, la dramatisation, cahiers théâtre Louvain, la veuve Belgique, 1981, p79.

ويتجلى هذا التلقي المبني على مرجع علامتي مشحون بالقيم الدينية"هذا سهم رماك الله به" "فأنت من الخاسرين الهالكين، تلحق بالقوم الكافرين" "[1]"

لهذا السبب يعد السوء "مؤشرا لانقلاب البرنامج السردي... "
"أيها الوزير ما بقيت في نفسي القدرة على طلب المحال، وإني أعلن لك عزمي على الرجوع عن هذه الأفعال""[2]".

المرسل/ المرسَل إليه

تعتبر الكعبة العامل ا الذي حقّز و دفع الملك "ذا يزن" إلى الإقتران بها .

تبدو الكعبة عاملا مفردا، غير أنها في الواقع عامل جماعي يتضمن مجموعة من القيم.

أما خانة التلقي تتألف من ممثل واحد"الملك ذو يزن" الذي رجع خاوي الوفاض.

المساعدة والمعارضة:

يبدو الفاعل"الملك ذو يزن" وحيدا في مشروعه ساعيا إلى خلق حالة توازن، إلا أن الوضع زاد تدهورا بسبب قوة المعارضة.

المرسل ← **الموضوع** ← **المرسل إليه**

الكعبة — هدم الكعبة — ذو يزن

المساعد — **الفاعل** — **المعارض**

Ø — ذو يزن — رب البيت، الوزير يثرب

---

1 - السير
2 - م ن، ا

6. الأدوار الموضوعاتية:

انطلاقا من الوحدات المعجمية المتناثرة على امتداد الخطاب نحاول استخلاص جملة من التيمات المتجانسة التي تساعدنا على اختزال الأدوار في ثلاث لحظات سردية "[1]":

المقابل: تشير الوحدات المضمونية إلى مجموعة من التيمات التي تجعل من الملك"ذي يزن":

- قائدا عسكريا يتفقد جيشه "و مضى يتفقد جنوده المصطفين" "[2]".
- حريصا على دينه متمسكا به لا يبغي عنه عوجا "أنا لا أعرف من الآلهة إلا اللات والعزى" "[3]".
- يتظاهر بالإيمان وهو كاذب مخادع "كلّما أطال "ذو يزن" النظر إلى البيت زاد في قلبه حديث الغرور" "[4]"، "وما إن انتهى الملك من الطواف حتى كان هذا الأمر قد استقر في قلبه" "[5]".

الأثناء: يعتزم الملك "ذو يزن" القيام بفعل هدم الكعبة التي تعد"فضاء تركيبيا توظّف فيه قيم" "[6]"، و أيقونة تحيل على وجود الله ـ وهنا ـ تحمل

1-trois moments

2 ـ السيرة: سيف بن ذي يزن، ص27.
3 ـ السيرة : سيف بن ذي يزن ، ص27.
4 ـ المرجع نفسه، ص28.
5 ـ المرجع نفسه، ص28.

6 - A.J. Greimas, du sens2, paris1970, p21.

الكعبة في الخطاب ـ بوصفها فضاءا مقدسا إيمانيا وحيّزا ماديا ـ مجموعة من القيم ينوي الملك "ذو يزن" استثمارها.

فهي ليست مجرد شكل هندسي، إنها علاقات وقيم.

الملك "ذو يزن" يطمح إلى التعالي والعظمة حتى نكاد نلمح وراء كل حركة أو فعل أو قول وجها من أوجه الاعتداء وانتهاك حرمات الله.

ذلك أن الهدم يحمل معنيين: معنى حاف تقريري و معنى إيحائي يدل على تجاوز حدود الله "إني أريد أن أهدم البيت" "وحق اللات والعزّى لا بد من هدمه "، و حسبه أنه أعلن عن هويته السلبية ـ منذ البداية ـ من خلال هذا القسم "وحق اللات والعزّى " الذي ينم عن العزم والتصميم.

بهذا، هو عدو الله و كافر لعين يسعى إلى هدم بيت الله.

إن أفعال "ذي يزن" تكشف عن ماهيته الشريرة وتعرّي طبيعته الوحشية، و أقواله تعلن عن شخصية تزرع الرعب، فإذا هو جبّار مستبد يحترف القتل و القمع كما توضّحه هذه الوحدات النصية:

"لن يجرؤ أحد أن يقول لذي يزن لا..."، "و اعلموا أن كل من كسّر حجرا، كسّرت رأسه، وأخمدت حسه" "[1]".

تشير الوحدات المضمونية إلى السوء الذي أصابه "و أقبل الصباح وأفاق الملك من نومه فإذا هو قدر الفيل العظيم وقد تورّم جسده وتضخّمت أعضاؤه" "[2]" فصار مريضا لا يقوى على الحركة ولا على الفعل، وكان المرض نتيجة الطغيان والاستكبار وسببا في الرجوع عن فعله والقيام

1 ـ سيف بن ذي يزن ص28.
2 ـ المرجع نفسه، ص 29.

ببرنامج آخر، فيتحوّل من ظالم آثم إلى تائب مؤمن "أيها الوزير العاقل اللبيب إشهد أني قائل على يديك أشهد أن لا إله إلا الله" "[1]".

وكاسٍ للكعبة والكساء علامة"[2]" تفصح عن مكنون الدفاع وتبوح بدلالة الحماية، فكسا يكسو الجسم معناه الحماية.

7. الفضاء:

يبدو الملك "ذو يزن" في حالة لاتوازن تشي بالغضب والقلق وعدم الرضا، تتجلّى في مجموعة من الصور المتجانسة التي تحيل إلى الواقع المأساوي للصوان الذي كان يمثّل فضاء الأحلام ومنى التفوّق.

يسعى الملك "ذو يزن" إلى هدم الكعبة مسكونا ومدفوعا بهاجس جنون العظمة لتحقيق غاية دنيوية وشعار جاهلي.

"أريد أن أهدم هذا البيت، وأنقل حجارته إلى بلدي و أفتخر على جميع الملوك" "[3]"

فيمارس على أتباعه فعلا إقناعيا من النوع الإلزامي ويزوّدهم بالكفاءة الدلالية"[4]".

"و أمر بإحضار المهندسين والبنّائين والقطّاعين و غير هؤلاء من أصحاب المهن، و أمرهم أن ينقضوا بناء البيت حجرا بعد حجر بحساب... وظل زمنا يوضّح لهم ما يريد" "[5]"

إلا أن الله سلّط عليه سوط عذاب و ضربت عليه الذلة والمسكنة.

---

1 - المرجع نفسه، ص31.

2 - بشير إبرير، السيميائية والنص الأدبي، أعمال ملتقى معهد اللغة العربية، جامعة عنابة، ماي1995.

3 - سيف بن ذي يزن، ص28.

4 - compétence sémantique.

5 - المرجع نفسه ، ص29.

"و أقبل الصباح و أفاق الملك من نومه فإذا هو قدر الفيل العظيم و قد تورّم جسده
و تضخّمت أعضاؤه فأخذه الإنذهال" "[1]".

و يمكن أن يكون لصورة /الفيل/ مدلولان اثنان:
مدلول حاف"[2]" تقريري له علاقة بالصورة المهولة للفيل و التي تترتب عليها الضخامة و الإنتفاخ وفعل الإساءة، ومدلول إيحائي"[3]" يراد به الضعف والعطل والبعد عن الصواب.
رجل فيل أي ضعيف الرأس، وفعله فال يفيل: أخطأ وضعف"[4]".
بهذا تعطّل المشروع وباء بالفشل، و تحوّل الملك "ذو يزن" من العلو إلى الأسفل و من الكبر إلى السوء، ومن الحركة إلى اللاحركة، و من موقع الفاعل إلى موقع المنفعل الخائف و المندهش كما توضّحه الوحدات المعجمية التي تنتظم حول الثنائيات الزمانية

قبل ≠ بعد

صاح في ثورة ≠ صامت

غضب و ثار≠ أنَّ

الغرور ≠ العجب

الصحة ≠ السوء

---

1 - المرجع نفسه، ص29.

2 - dénotatif.

3 - connotatif.

4 - ابن منظور، لسان العرب، الجزء الحادي عشر، مادة [ل]، ص553.

و انتقل الصوان من فضاء العظمة /الحياة/ إلى فضاء السوء /الموت/ فجعل الملك "ذا يزن" معطّلا عن الحركة عاجزا عن تحقيق مشروعه ذليلا مهانا.

من هنا لم يعد الصوان "مساحة ذات أبعاد هندسية أو تبوغرافية تحكمها المقاييس و الأحجام" "[1]" .

وهكذا يتخذ الصوان مدلوله الحقيقي الموصوف بالتلوّث والتشويه والباعث على الانقباض والتعاسة ليتعالق ضديا مع الكعبة التي تتمتع بالجاذبية والجمال والصفاء والنقاء والمنعة والإقتدار بوصفها فضاءا مقدّسا.

و المقدّس كما جاء في الموسوعة الفلسفية العربية هو "كل ما لا يمكن تدنيسه أو تلويثه يمتلك قوة تجذب وتنفّر" "[2]" .

و هكذا نلاحظ أن الملك "ذا يزن" فقد في الصوان حريّته وإنسانيته.

و إذا دققنا النظر في الحالة التي آل إليها الملك "ذو يزن"، فإننا نجد أنها كانت نتيجة لمحاولة الاعتداء على الكعبة ـ الفضاء المقدس ـ الذي يرتبط بالحرام (interdit) و الحرام هو الشيء الذي يُمنع إتيانه أو إختراقه خوفا من العقاب، فهو كيان ممنوع لا يمكن الاعتداء عليه،"إن البيت له رب يحميه" "[3]".

و بهذا تشتغل الحكاية على فضاءين أساسيين: الفضاء المقدّس (الكعبة) والفضاء المدنّس (الصوان).

---

1 ـ اعتدال عثمان، إضاءة النص، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، بيوت،ط1، 1988،ص5.
2 ـ معن زيادة، الموسوعة الفلسفية العربية، معهد الإنماء العربي، المجلد الأول، ط1، 1986، ص773.
3 ـ سيف بن ذي يزن، ص28.

و هذه الثنائية الفضائية تؤدّي إلى مجموعة من المفعولات الدلالية (effets de sens) لتتمفصل حول عالم /الحياة/ ≠عالم /الموت/ .

الكعبة ≠ الصوان

مقدّس≠ مدنَّس / دنيوي

طاهر نقي≠ ملوّث

جذّاب جميل ≠ قبيح

السمو والرفعة ≠الضعة والقبح

إيجابي≠ سلبي

خالد أبدي≠ وقتي زائل

روحي ≠مادي

و انطلاقا من هذه القيم و الجزاء الذي يقوم مقام فعل المنع /فعل لافعل/ ، لم يفتأ "ذو يزن" أن أعلن إيمانه لأن هدم الكعبة هو في الحقيقة تجاوز حدود الله وانتهاك الحرمات، فيتحوّل الملك "ذو يزن" إلى القيام ببرنامج آخر و تأسيس فضاء ينبض بالإيمان والانتقال من محاولة الهدم إلى كساء الكعبة بأغلى كسوة تعظيما وتشريفا.

و هنا تأخذ الكعبة بعدا مجازيا يمثّل الإسلام، و الكساء معنى إيحائيا يدل على حماية الكعبة و الدفاع عنها ـ مثلما يحمينا الثوب ـ على ثلاث مراحل للدلالة على الكمال والنهاية.

الفصل الثالث

- الحكاية الثالثة: الملك ذو يزن وبعلبك

الحكاية الثالثة:

1. المكون السردي:

1.1 الحلقة الأولى:

أ. المقطوعة الأولى:

تبدأ المقطوعة بوصف الوضع الجميل والمتوازن الذي تعيشه ذات الحال الملك "ذو يزن"، وهو ينعم بسعادة تامة لا مثيل لها.

"ففرح فرحا شديدا، ما عليه من مزيد" "[1]"

بلغت به حدود النرجسية وجنون العظمة

"وقال: وحق اللات والعزّى ما حاز ملك مثل هذا العسكر الجرار" "[2]"

إلا أن هذه السعادة لم تدم طويلا، وما فتئ أن اختل التوازن و أضحى فريسة التشاؤم.

– المستوى المعارفي (plan cognitif):

هو عبارة عن برنامج تواصلي "[3]" قائم على سؤال وجواب، أو بتعبير بروب (Propp): الإستخبار والإخبار.

"يا "يثرب" أنا أعرف أنك بالأمور خبير، ترى أتعرف في جميع ملوك الأرض ملكا أكبر وأعظم جندا منّي، أو في الجاه والسلطان يماثلني " "[4]".

ب. المقطوعة الثانية: برنامج التواصل "[2]" (programme de communication):

4،2،1 - السيرة: سيف بن ذي يزن، ص26.

3 – jack fontanille, sémiotique du visible des mondes de lumière, presse universitaire de France,1995,p71.

2 – jack fontanille, sémiotique du visible des mondes de lumière, presse universitaire de France, 1995, p71.

- **استخبار وإخبار:**

يسعى الملك "ذو يزن" أن يتلقى المعرفة، فيسأل الوزير "يثرب"

"يا "يثرب" أنا أعرف أنك بالأمور خبير، ترى أتعرف في جميع ملوك الأرض ملكا أكبر وأعظم جندا منّي، أو في الجاه والسلطان يماثلني؟ " "[1]"

"يقوم المرسل بإلقاء موضوع للتداول وتقوم الذات بتبني هذا الموضوع والاقتناع به لتبدأ رحلة البحث " "[2]".

- وهنا - ينتصب الوزير "يثرب" مرسلا فيبلغ المعرفة (savoir) إلى الملك "ذي يزن" بوصفه مرسلا إليه .

"قال الوزير"يثرب": اعلم أيها الملك الهمام، والأسد والضرغام، أن في بلاد الشرق ملكا يقال له "بعلبك" صاحب همة وبأس، وله من الفرسان والرجال أبطال كأنهم الأسود، لا يخافون الموت. ثم إن ذلك الملك جعل له قبة خارج المدينة، و تحتها كنز من الجواهر والفضة والذهب، وفيها من المصابيح البلور مائة و عشرون توقد من داخلها ومن ظاهرها، وهلال تلك القبة قطعة من الجوهر تزن عشرين قيراطا، ومن حول تلك القبة بستان فيه من جميع الفواكه ألوان تنبت بقدرة الرحمن الرحيم، وإلى جانب تلك القبة قصر ينفي الهموم ويزيل الغم عن المغموم.." "[3]"

وعلى هذا الأساس ، نصوغ التحويل الوصلي بالمعرفة في الشكل الآتي:

$$\text{ف (ف2)} \Leftarrow [(\text{ف1} \cup \text{م}) \Leftarrow (\text{ف1} \cap \text{م})]$$

فيتضح من مبدأ التبادل (échange) "أن المعرفة المبلغة لا يفقدها أي طرف" "[4]"

---

1 - السيرة: سيف بن ذي يزن، ص26.

2 - سعيد بن كراد، مدخل إلى السيميائيات السردية، دار تينمل للطباعة والنشر، المغرب، مراكش، 1994.

3 - سيف بن ذي يزن، ص26.

4 -A.j Greimas, j. courtes, dictionnaire raisonnée du langage, Hachette, paris 1979, p28 -29.

(ف2 ∩ م) ⇐ [ف2∩ م ∩ ف1]

يدخل الملك "ذو يزن" في وصلة بالمعرفة التي وقت عليه كالصاعقة قطعت عليه سكينته وبهجته وحوّلته على الصعيد اليتيمي "[1]" من وضعية تبعث على السعادة والسكينة إلى وضع يبعث على الحزن والغضب.

"وبان الغضب على الملك "ذي يزن" "[2]"

وهذا التحوّل من السعادة إلى التعاسة أدّى إلى حدوث الافتقار والنقص "حتى لا يصبح في هذه الدنيا من يزيد قدره على قدري " "[5]"وانتقل "ذو يزن" من ذات حالة إلى فاعل إفتراضي "[6]" يؤوِّل الشعور بالنقص والدونية إلى الرغبة ببرنامج ضديد (anti programme)

"وحق اللات والعزّى لا بد أن أسير إلى هذا الملك الكبير واقتله حتى لا يعود ذكره يدور على ألسنة الناس... ولا أبقي من الملوك أحدا " "[3]".

– **التحريك:**

يحاول الوزير "يثرب" بوصفه مرسلا محركا أن يمارس فعله الإقناعي على الملك "ذي يزن" باستدراجه لقبول مشروع الاتصال بالملك "بعلبك" والسير إليه ـ باعتباره موضوعا ـ وإثارة فعل تأويلي إيجابي لديه.

والتحريك في الخطاب يأخذ بُعدين: بعد ظاهر معلن وبعد خفي غير معلن، لأن البرنامج السردي الذي يعتزم الملك "ذو يزن" القيام به معقّد ويحيل إلى المرور الاضطراري لبرنامج الوزير "يثرب" غير المعلن.

---

1 ـ رشيد بن مالك، مقدمة في السيميائية السردية، دار القصة للنشر الجزائر2000، ص 81.

5،2 ـ سيف بن ذي يزن، ص26.

6- Nicole everaert desmeth, sémiotique du récit, 3eme édition de boek, université, rue des minimes39,B, 1000, Bruxelles, 2000.

2،3 ـ سيف بن ذي يزن، ص26.

هذه المقطوعة تعد مرحلة الاضمار التي تدفع الفاعل "ذا يزن" على المستوى الذهني إلى تعويض الافتقار برغبته في الدخول في وصلة بالملك "بعلبك".

المقطوعة الثالثة: وانقضى العيد ... وانصرف

- **التعاقد الإجباري:**

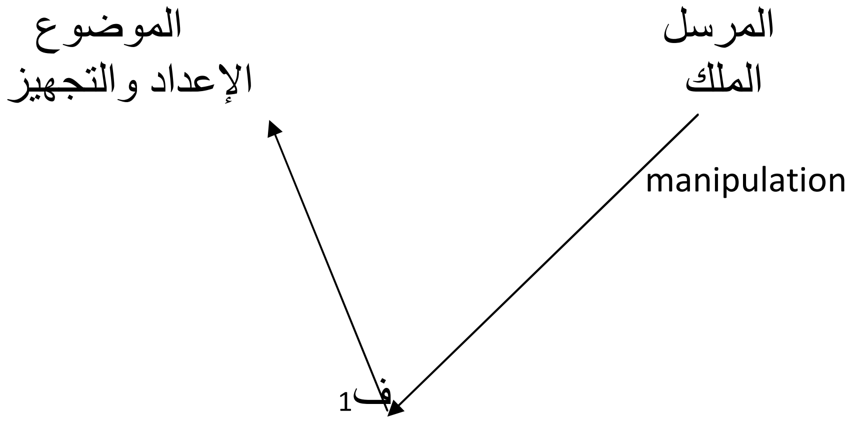
يكلّف الملك "ذو يزن" الوزير "يثرب" بتجهيز الجيش، ويمارس عليه فعله الإقناعي .

"فاستدعى وزيره الأمين، و أمره أن يجهز الركب إلى بلاد الملك بعلبك " "[2]"

وما كان للوزير "يثرب" أن يرفض، بل أبان عن قبول الأمر ارتكازا على ما يسمى بالصيغ الإدارية "[1]" للقيام بالمهمة.

"ومضى الوزير يصدع للأمر، ويعد جيش الملك "ذي يزن" برجاله وعتاده وأقواته"

معبرا بذلك عن قيمتي معرفة +إرادة الفعل اللتين تنسجمان "[2]" مع مفهوم التحريك القائم على الفعل الإقناعي والفعل التأويلي.



ج. المقطوعة الثالثة: قيام الملك من مجلسه ثم انصرف:

---

1 - modalités volitives, voir Greimas, courtes, information, p189.
2 - groupe d'entrvernes, op cit, 1987, p47

– الكفاءة أو الأهلية "[1]":

خرج الملك "ذو يزن" يتفقد جيشه ومدى جاهزيته بهدف اختبار كفاءته، هل يمتلك الوسائل الضرورية التي تمكّنه من تحقيق وصلة فضائية"[2]" و الأداء الوصلي"[3]".

"إن الأهلية كمرحلة سردية تابعة للتحريك لا يمكنها أن تخرج عن دائرة هذا الاختبار" "[4]"
يعد هذا الفعل "الخروج" برنامجا إستعماليا في أفق تحقيق الأداء الوصلي، وتسمى هذه العملية بمرحلة التحيين.

1. 2 الحلقة الثانية:

أ. المقطوعة الأولى: الرحيل

تحيل هذه المقطوعة إلى الرحيل لتحقيق الوصلة الفضائية كمرور اضطراري يساعد الفاعل "الملك ذا يزن" في الدخول في وصلة بالملك بعلبك.

و تحقيق الموضوع الذي ليس في الواقع إلا ذريعة أو فضاء تركيبيا توظف فيه قيم "[5]".

" ثم شدّ الملك "ذو يزن " ورجاله الرحال يقطعون الفيافي والآكام، قاصدين ديار الملك "بعلبك" "[6]".

ويعد الرحيل برنامجا إستعماليا " يحيل عل المرور الاضطراري لبرنامج آخر ". "[1]"

---

1 - الكفاءة بمعنى الأهلية.

2- Conjonction spatial.

3 - performance conjonctif.

4 - الأهلية بمعنى الكفاءة، أنظر سعيد بن كراد، مدخل إلى السيميائيات السردية، الطبعة الأولى، دار تينمل للطباعة والنشر، مراكش، 1994، ص63.

5 -A. j. Greimas, du sens2, p21.

6 - السيرة: سيف بن ذي يزن، ص .

- **المستوى المعارفي:**

توافرت إلى الملك "بعلبك" أخبار تفيد أن الملك "ذا يزن" استولى على أرضه دون علم

" أن الملك "ذا يزن " قد نزل على البلد بجميع عساكره " "[2]".

وبذلك يؤدي الملك "ذو يزن" دورا عامليا لفاعل محقق "[3]" دخل في وصلة بموضوع "الأرض".

(الملك ذو يزن ∩ الأرض)

و هذه الحالة هي نتيجة الأداء التداولي الذي جعل الملك "ذا يزن" يتحول إلى وضع اتصالي انعكاسي(conjonction réflexive) بموضوع "الأرض" سلبه ذات الحالة "الملك بعلبك" الذي ينتقل إلى وضع انفصالي متعد (disjonction transitive) عن طريق الإختبار "حيث إن امتلاك فاعل لموضوع يفضي إلى سلبه من فاعل آخر" "[4]"، ولنسميه فاعلا ضديدا (anti sujet) .

ومن شأن هذا الاختبار الذي يتأسس على تلازم الاكتئاب و السلب أن يضفي على النص سمة التوتر والصراع "[5]" والمواجهة، فسلب "الأرض" و الاستئثار بها يولّدان الأذى والنقص، وحالة لاتوازن تجعل مجرى الأحداث لا يخلو من أحد الاحتمالات:

1. القبول بالأمر الواقع في ظل خطر حاتم على صدر بلد "بعلبك"
2. اقتناع الآخر "الملك ذي يزن" بوجوب مغادرة المكان بالحوار

---

1 - رشيد ابن مالك، السيميائية بين النظرية والتطبيق، ص .
2 - السيرة: سيف بن ذي يزن، ص32.
3 -Nicole everaert, sémiotique du récit, p155.
4 - محمد ناصر العجيمي، في الخطاب السردي، ص 44.
5 - محمد ناصر العجيمي، في الخطاب السردي، ص 47.

3. التهديد والمواجهة

ولئن كانت الرسالة /المعرفة/ التي وجّهها الملك "بعلبك" في البداية غامضة و ناقصة.

"فأوفد حاجبا من حجابه إلى الملك "ذي يزن" برسالة من عنده، وردّ عليه الملك "ذو يزن" برسالة أخرى" "[1]"

إلا أن مضمونها اتضح و أخذ معنى الحوار وإقامة التواصل و الدعوة إلى وصلة حميمية.

– **التحريك:**

يحتل الملك "بعلبك" موقع المرسل المحرك الذي يحفّز الفاعل "ذا يزن" ويعمل على إقناعه بتبادل الزيارات فيؤوِّل الملك "ذو يزن" فعل المرسل إيجابيا

" فأمر الملك "بعلبك" بإقامة الضيافة للملك "ذي يزن" وعسكره لمدة ثلاثة أيام... وفي اليوم الرابع ركب الملك "بعلبك" مع وزرائه وحجّابه قاصدا الملك "ذا يزن" في سرادقه، فخرج "ذو يزن" للقائه ورحب به ... وأمر بالطعام والشراب" "[2]".

هذه المقطوعة تخضع للمستوى المعارفي (plan cognitif)، الملك "ذو يزن" يجري حوارا مع الممثل الملك بعلبك الذي كان موضوع البرنامج المعارفي .

لقد احتل الوزير "يثرب" من قبل موقع المرسل الذي عرّفه بعظمة الملك "بعلبك" وكثرة جنوده.

---

1 - السيرة: سيف بن ذي يزن، ص32.
2 - المرجع نفسه، ص32.

في هذا المقطع السردي يدور حوار على الصعيد المعارفي بين الملك "ذي يزن" والملك "بعلبك"، يحتل فيه الملك "بعلبك" موقع المرسَل إليه، يتلقى المعرفة عنه باعتباره موضوعا لبرنامج سردي معارفي"[1]" (P.N cognitif) وعن الوزير "يثرب" بوصفه مرسِلا للمعرفة (destinateur du savoir).

" ودار الحديث بين الملكين، و حكى "ذو يزن" للملك "بعلبك" ما دار بينه وبين الوزير "يثرب" حول عظمة الملك "بعلبك" وكثرة جنوده". "[2]"

يتلقف الملك بعلبك "المعرفة" و يؤوِّلها إيجابيا ثم يعتزم القيام ببرنامج سردي مضمر.

"فابتسم الملك "بعلبك" و وعد أن يريه مصداق ما أخبره به يثرب" "[3]".

ب. المقطوعة الثانية:

– البرنامج الضديد:

يشرع الملك "بعلبك" في القيام ببرنامج سردي يكون موضوعه إثبات عظمته وعرض قوته المادية على مرحلتين:خارج المدينة وداخلها، يكون الهدف منه تعطيل قدرات الملك "ذي يزن" على إيتاء الأذى ورتق الخلل وإعادة التوازن المفقود.

"خرج الملك "بعلبك" على رأس جنوده يعرض عساكره وعدّتهم على الملك "ذي يزن" ثم عاد إلى داخل مدينته... و ما انتهى من الطعام حتى أخذ يعرض على ضيفه خزائن الأموال" "[4]".

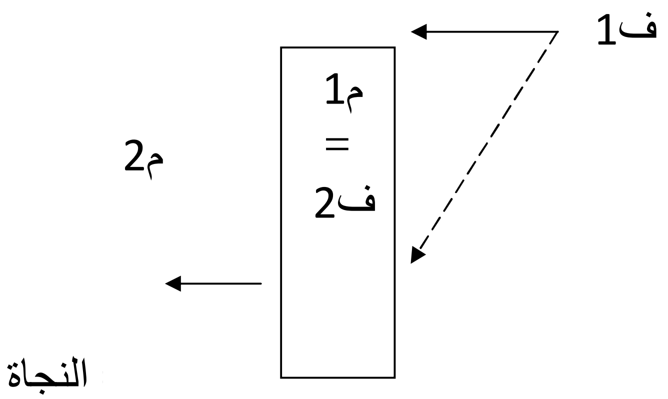
---

1 - sémiotique du récit, Nicole everaert.

4،3،2 - السيرة: سيف بن ذي يزن، ص32.

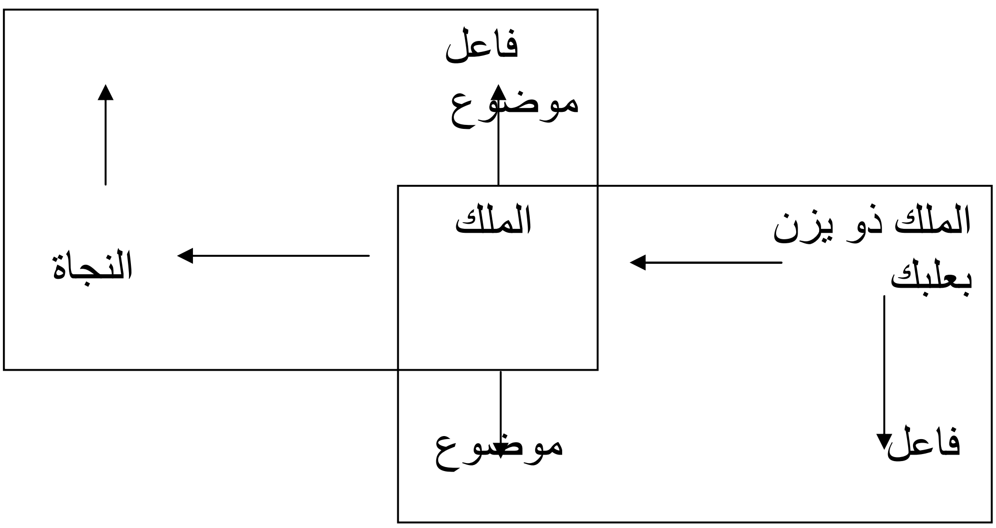
يبدو أن الملك "بعلبك" يحاول من خلال هذا البرنامج الضديد "[1]" أن يثني الملك "ذا يزن" عن مشروعه وتحويله إلى "لا فاعل" "[2]" بوصفه مرسلا ضديدا"[4]"(Anti destinateur).

نمثل لذلك بهاتين الترسيمتين "[3]":



ف1= الملك ذو يز

أو بشكل آخر



عند فحصنا لهذه الترسيمة نسجل ملاحظتين:

---

1 - الخطاب السردي، ص11.

2,4 - sémiotique du récit, p109
3 - sémiotique du récit, p.104

1. "ذو يزن" و "بعلبك" فاعلان ضديدان (Anti sujet).
2. نجاح تحري الطرف الأول يؤدي إلى إخفاق الثاني.

- **التحريك أو البرنامج السردي الضديد:**

لقد ألمحنا من قبل إلى تقابل بين برنامجين سرديين اثنين، والحكاية المزمع دراستها، تتضمن مسارين سرديين "يحدثان بالتقائهما مواجهة بين الفاعلين" "[1]".

إن البرنامج السردي الذي قام به الملك "بعلبك" يهدف إلى إبعاد البلاء المحيق و إقناع الملك "ذي يزن" بالعدول عن مشروعه المضمر عبر مجموعة من الصور المتجانسة التي تحيل على التأثر و التأويل الإيجابي: الانذهال/ تعجب / بهرت "[2]".

إلاّ أن هذه الصور التي وردت في الخطاب كانت تأويلا واهما لأن الاقناع كان كاذبا"[3]".

- **التحدي:**

يتحدّى الملك "ذو يزن" الملك "بعلبك" ويدعوه إلى مواجهته لفحص وقياس شجاعته والتحدّي يعرض من كفاءته ويحقّر من شأنها "[4]".

"إني نظرت إلى عسكرك و رجالك و أموالك و ذخائرك و بقي لي أن أنظر إلى شيء آخر وهو شجاعتك" "[5]".

يعدّ هذا الحكم أساس الفعل الإقناعي، حيث إن الملك "ذا يزن" يطلب منه شهادة حية تنمّ عن شجاعته واستنادا إلى ذلك، فإن الملك "ذا يزن" باعتباره

---

1 - coquet (j.c), le discours et son sujet, klinchsiech, 1984, p58.

2 - السيرة: سيف بن ذي يزن، ص32 -33.

3 - سمير المرزوقي، جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، الدار التونسية للنشر، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، ص71.

4 - ناصر العجيمي، في الخطاب السردي،ص

5 - السيرة: سيف بن ذي يزن، ص32 .

محرِّكا يرسم للملك "بعلبك" بوصفه محرَّكا (manipulé) صورة سلبية "[1]"
ـ على وجه الاحتقار ـ إلى درجة أنه ينبري للرد بسرعة حتى يمنح نفسه "صورة مشرقة إيجابية" "[2]"

" فقال الملك "بعلبك": وقد أجبتك إلى ما تريد "[3]"

يسمى هذا النوع من التحريك: استفزازا (Provocation).

تقدم المواجهة الجسدية التي جمعت بين الملك "ذي يزن" والملك "بعلبك" في ساحة الميدان داخل المدينة، وكلاهما يعتزم النهوض ببرنامج سردي استعمالي يتمثل في القضاء على الآخر ومن ثم الفوز بموضوع القيمة الذي يعدّ "ذريعة للقيام بمجموعة من القيم" "[4]" وهي العظمة ومُنىَ التفوّق.

و قد أسند النص إلى الممثلين : الملك "ذو يزن" والملك "بعلبك" مجموعة من القيم الوصفية"[5]" الدالة على الجاذبية:

1. ندان لا يشق لهما غبار
2. فارسان ليس مثلهما في معرفة الطعان والنزال
3. قوة بأسهما وشدة صلابتهما

فكلاهما يحاول أن يستشمل كفاءته الحربية التي تدل على/رغبة الفعل/ و /واجب الفعل/ للنيل من الآخر دون الإنتقال إلى طور الأداء.

إضمار ← التحيين ← الشجة

↓ ↓ ↓

---

1 - J. courtes, analyse sémiotique du discours, p111.

2 - ibid, p111.

3 ـ السيرة: سيف بن ذي يزن، ص32.

4 - A.j Greimas, du sens2, essais sémiotiques, seuil, paris, 1983, p21.

5 - A.j Greimas, j.courtes, dictionnaire raisoné,p171.

قتل الآخر   معرفة الطعان والنزال   ø سلبية

– **الاختبار الرئيسي:**

بمرور الزمن واستمرار المبارزة لمدة طويلة أظهر الملك "بعلبك" ثغرة صيغية عطّلت قدرته وسمحت للملك "ذي يزن" باجتياز الامتحان الرئيسي وتحقيق الأداء.

"و ما أن أوشك اليوم الثالث على الزوال حتى كلّت قوى الملك "بعلبك" و أحسّ من نفسه العجز والقصور، فحوّل فرسه عن الميدان و أسرع هاربا "[1]".

وقد أسفرت المواجهة عن انتصار وهيمنة الملك "ذي يزن" على الملك "بعلبك" وتحوّل اللك "ذو يزن" من فاعل إفتراضي (virtuel) إلى فاعل محقق أدّى برنامجا سرديا محققا نرمز له بما يلي:

ب س محقق: ف ت (ف م) ⇐ [(ف1 ∪ م ∪ ف2) ← (ف1 ∩ م ∪ ف2)]

وأفرزت مجموعة من الثنائيات الضديدة:

ذو يزن ≠ الملك بعلبك

شجاع≠ جبان (هارب)

غالب≠ مغلوب

قوي≠ ضعيف

1- السيرة: سيف بن ذي يزن، ص33.

2.الصور و الموضوعات:

الحياة/ الموت:

يستعمل الخطاب مجموعة من الصور المتشاكلة التي تحيل على موضوع /الحياة/، و الصور على نوعين مجرّدة ومادية تحتاج إلى موضعة "[1]".

البستان يدل على الخصب و السعة في المأكل و ترتبط صورة "الصباح" بـ "وقتٍ يكون فيه النور نقيا في البدايات لم يمسسها فساد، أو أطلال أو تلويث بعد" "[2]".

و في هذا المعنى تقترب صورة الصباح بمفهوم حياة الجنة"[3]"، إلاّ أنها في ثنايا الخطاب تقترن عند العرب بتجدد القتال بعد حلكة الليل وسكونه، و كانوا يسمون يوم الغارة بيوم الصباح، وقيل إن المقاتلين إذا جاء الليل

---

1 - thématisation.
2 - jean chevalier, dictionnaire des symboles, p619.
3 - ibid, p619.

يرجعون عن القتال، فإذا عاد النهار عادوا "[1]". وتحمل صورة الصباح معنى الموت أكثر مما تدل على الحياة فهي في النص تدل على النزال.

و في المقابل، يتضمن الخطاب بعض الصور التي تحيل على /الموت/: الفناء ـ هاربا التي تدل على الذل نقيض العز"[2]" و الإنسان الذليل أقرب إلى الموت من الحي.

حتى المكان "ساحة الميدان" يكشف عن علاقات عدوانية تجمع بين متحاربين، وكل واحد تحدوه العزيمة لإحلال الموت بالآخر.

كما يتساوى مدلول ساحة الميدان مع مدلول المقبرة التي توحي بالموت والفناء.

القوة/ الضعف:

يبدو الملك "ذو يزن" قويا معتدًّا بنفسه و إلاّ لما نزل بأرض الملك "بعلبك" بدون استئذان.

"و توافرت الأخبار بأن الملك "ذا يزن" قد نزل على البلد بجميع عساكره "[3]".

و لو لم يحسّ الملك "ذو يزن" في نفسه القوة لما نزل أرض الملك "بعلبك" وسلك هذا السلوك.

الغزو يوحي بنظام الغاب القائم على مبدأ البقاء للأقوى و الفناء للأضعف.

والملك"ذو يزن" لا يعترف بالوازع الديني و لا بالمعيار الأخلاقي الدالِّ على الإحترام.

تحيل معاني القوة إلى مجموعة الصور المتشاكلة أثناء المواجهة بين الملكين، كلاهما أظهر قوة هائلة.

---

1 ـ ابن منظور، لسان العرب، المجلد الثاني، مادة [ت ث جـ ج]، ص505.
2 ـ م ن، المجلد الحادي عشر، مادة [ل]، ص256.
3 ـ سيف بن ذي يزن، ص32.

"ندّان لا يشق لهما غبار ـ فارسان ـ معرفة الطعان والنزال ـ لم ينل أحدهما الآخر" "[1]".

ولكن في اليوم الأخير من المواجهة ـ التي دامت ثلاثة أيام ـ عجز الملك "بعلبك" عن المقاومة و ظهرت عليه أمارات الضعف تؤكّدها هذه الشبكة من الصور: كلّت ـ العجز ـ القصور ـ حوّل

و ثبتت قوة الملك "ذا يزن" من خلال هذه الوحدات المضمونية:

"استولى على قصوره وأمواله"،"دانت له عساكره" "[2]".

الخير / الشر:

يتجلى موضوع /الخير / من خلال معاملة الملك "بعلبك" للملك "ذي يزن" فقد اختار الحوار والسلم و رجّح العقل والحكمة على المواجهة فاستضافته له هي رسالة حب و تعارف وسلم تنم عن معدن طيّب و خيّر.

"ضفت الرجل ضيفا وضيافة و تضيّفته: نزلت به ضيفا و ملت إليه" "[3]" .

فأماله وقرّبه و هبّ لتضييفه، فأمّنه ـ من الأمان و الأمانة ـ .

و يتجلّى موضوع /الشر/ من خلال صور: نزل ـ غدر، لأن الملك "ذا يزن" أضمر الشر منذ البداية و بقي مصرا عليه من خلال التحقير والتعريض"و بقي لي أن أنظر في شجاعتك"، ثم لاحقه و أخرجه من أرضه بالقوة و استولى على ممتلكاته.

3.البنية العاملية: الأدوار العاملية

---

1 ـ م ن، ص32.
2 ـ سيف بن ذي يزن، ص33.
3 ـ لسان العرب، المجلد التاسع، مادة [ضف]، ص208.

المرسل/ المرسل إليه

يعد الوزير "يثرب" العامل الأساسي الذي بلّغ الملك "ذا يزن" المعرفة، والدافع الأساسي الذي جعله يرغب في الاتصال بالملك "بعلبك" بوصفه موضوعا أي" كحيّز توظف فيه قيم تقترن بالفاعل وتنفصل عنه" "[1]".

أما خانة المرسل إليه، يحتلها الملك "ذو يزن" بوصفه أدرك الموضوع المنشود بقبة المعنوية والمادية واستفاد منها أيضا الوزير "يثرب" في تحقيق مشروعه غير المعلن.

الفاعل/ الموضوع

يبدو أن العلاقة بين الفاعل والموضوع مزدوجة فهي من جهة تتمحور حول موضوع أساسي "الاتصال بالملك " بعلبك" و إقصائه ومن ثم فإن العلاقة مبنية على مفهوم دلالي هو الرغبة في الاستعلاء وتحقيق أحلام العظمة و مُنى التفوّق بالنسبة للملك "ذي يزن"، واتّقاء الأذى لضمان البقاء بالنسبة للملك "بعلبك".

وبموجب تناقض البرامج والمساعي والرغبتين نتجت مواجهة تقوم على تنازع البقاء، وتمخّضت عن هذه العلاقة الصراعية وظائف نصية كالتالي:

1. وظيفة ←—— المواجهة بين الملك "ذي يزن" و الملك "بعلبك".
2. وظيفة ←—— الهيمنة/ هيمنة الملك "ذي يزن" على الملك "بعلبك".
3. وظيفة ←—— الاستحواذ/ الاستيلاء على الأموال و القصور و إدراك العظمة.

---

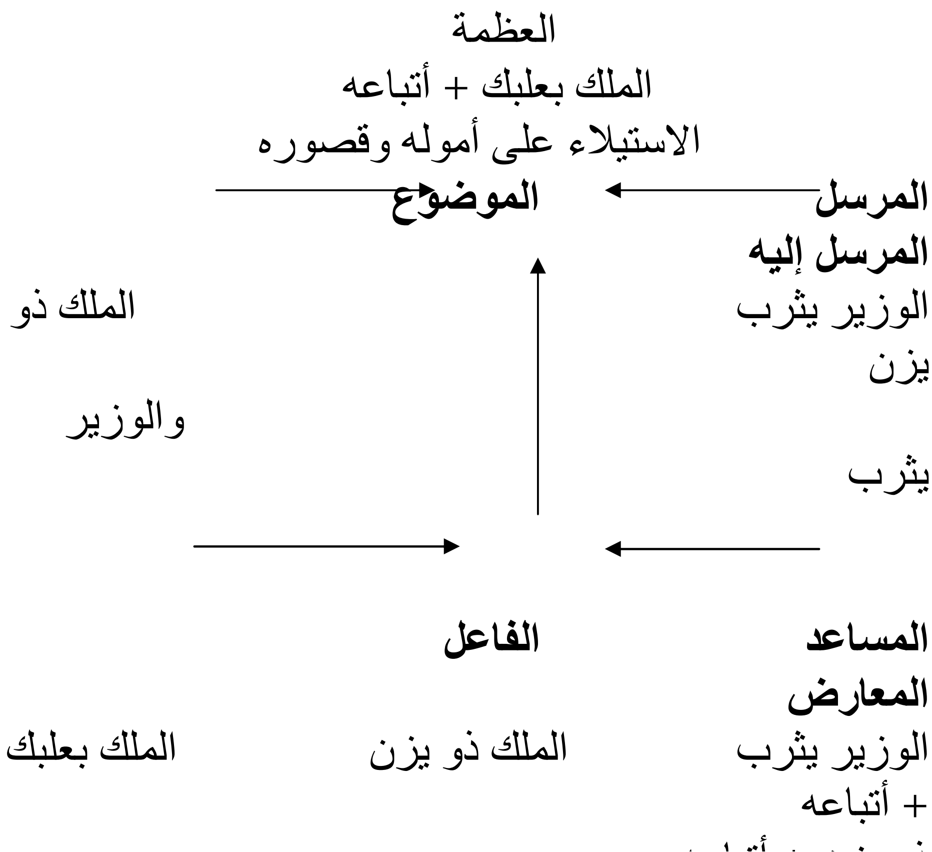
1 - A.j Greimas, J. courtes, dictionnaire raisonné, p259.

و هذه العلاقات بين العاملين تفرز مجموعة آثار المعنى التي تشكّل دلالة النص السردي، وقد انتهت الحكاية بنجاح الملك "ذي يزن" في تحقيق الأداء الوصلي "[1]" ذات البعد التداولي "[2]".

المساعد/ المعارض

يبدو الفاعل "الملك ذو يزن" مدعوما في مسعاه الهادف في خلق حالة التوازن والانتقال إلى الهناك من أجل الحصول على الموضوع المفقود "[3]" بمجموعة من مجموعة من الأطراف الوزير "يثرب" الذي قدّم له يد العون وكذلك الملك "بعلبك" الذي وقف موقف المعارض بوصفه فاعلا ضديدا "[4]" كان عاملا مساعدا للملك "ذي يزن" ومعارضا لنفسه .

و بهذا نكون قد حددنا مكوّنات البنية العاملية وعلاقاتها المختلفة كما توضّحه الترسيمة التالية:



1 - perfc

2

3 - morp

4 - autre

هذه البنية تستدعي جملة من الملاحظات:

- مع التدرج في احتدام المواجهة بين العوامل حول موضوع القيمة تغيّرت المواقع.
- نلاحظ التضخم النسبي في كتلة المساعدين للملك "ذي يزن" و تضاؤل عدد المعارضين.
- المستفيدان: الملك "ذو يزن" و "الوزير يثرب".
- الموضوع: مجرد ذريعة يحمل قيما معنوية ومادية: العظمة، القصور و الأموال.

4.الأدوار الموضوعاتية:

إنطلاقا من المسارات الصورية التي تمتد على مساحة الحكاية، نستطيع أن نرصد مجموعة من الأدوار الموضوعاتية الموزّعة على الخطاب.

1) يمثل الملك " ذو يزن" دور الحاكم القوي ذي النزعة الاستعلائية ويطمح إلى الغزو والتوسّع و الإعتداء دون أن يحفل بالمعايير الأخلاقية.

"ففرح فرحا شديدا ما عليه من مزيد" "[1]"

"واللات و العزّى ما حاز ملك مثل هذا العسكر الجرار" "[2]"

1،2،3،4 - السيرة: سيف بن ذي يزن، ص26.
5 - السيرة: سيف بن ذي يزن، ص 32.

إن هذه الوحدات المضمونية تحيل على المستوى الدلالي إلى حالة إرتياح مفرطة تنمّ عن الكبر.

و ليس هذا فحسب، بل إن الملك "ذا يزن" يبدو معتزا بنفسه ومزهوا بقدره إلى درجة الجنون.

"و أقتله حتى لا يعود ذكره على ألسنة الناس" "[3] "، "ولا أبقي من الملوك أحدا حتى لا يصبح في هذه الدنيا من يزيد قدره على قدري" "[4]".

فهو ظالم باطش يحكمه صلفه وحرصه على العظمة، وتدفعه نزواته إلى الإعتداء والإزدراء.

"توافرت المعلومات إلى الملك "بعلبك" بأن الملك "ذا يزن" قد نزل على البلد بجميع عساكره" "[5]".

كما يؤدي دور المستهزئ الذي يتحدى ويحتقر الآخرين بالتعريض في كفاءتهم.

"وبقي لي أن أنظر إلى شجاعتك" "[1]"

وتجدر الإشارة إلى أن الأدوار الموضوعاتية تصف الممثلين والشخصيات بدقة قلبا وقالبا، وتبيّن صفاتهم ووظائفهم (أفعالهم) وبرامجهم على امتداد الخطاب السردي والكثافة الدلالية في ضوء تحليلنا للوحدات المعجمية نخلص إلى أن الملك "ذا يزن" ـ قوي ـ متكبر ـ ظالم غاز معتد آثم متحد و محتقر وغدّار ورَغم ذلك، يبقى القائد المغوار و الفارس الخبير بأمور الحرب و فنون القتال.

"وقد ظهر من طعناتهم أنهما ندّان لا يشق عليهما غبار وفارسان ليس مثلهما في معرفة الطعان والنزال" "[2]".

1،2،3،4 ـ السيرة: سيف بن ذي يزن، ص33.

أما الملك "بعلبك"، فإن له من الأخلاق ما ينبئ عن معدن طيِّب أصيل ونبيل، فهو سمح كريم ومسالم.

"توافرت الأخبار إلى الملك بعلبك بأن الملك ذا يزن قد نزل على البلد بجميع عساكره""[3]"

أدرك ـ حينها ـ الملك "بعلبك" أن هناك من يلوّح بالحرب أو الغزو فرجّح الحكمة والعقل على التهور وقرّر أن يلجأ إلى الّين، وآثر الملاينة على المخاشنة.

"فأمر الملك بعلبك بإقامة الضيافة للملك ذي يزن" "[4]".

والضيف من أضفته وضيّفته:أنزلته ضيفا وأملته إليك وقرّبته "[1]"، واستعار له التضييف إنما يريد أنه أمّنه و سالمه "[2]"، وضيّفته إذا أطعمته"[3]".

والضيافة هي إمالة وتقريب وتأمين من الأمان و الأمانة إلا أن الملك "ذا يزن" اختار المواجهة التي كانت سببا في تعاسة الملك "بعلبك" من هنا، يبدو الملك "بعلبك" مسالما طيّبا، و فارسا قويا خبيرا بفنون القتال.أبلى بلاء حسنا في ساحة الميدان، ولكن عجز عن المقاومة و لم يستطع الذود عن نفسه ورجاله وتحقيق أسباب العظمة.

كلّت قوى بعلبك ـ أحس بالعجز والقصور ـ حوّل الفرسان عن الميدان.

في ضوء ....الوحدات النصية خلفية /جبانا/ لا يقوى على دفع الإساءة"[4]".

---

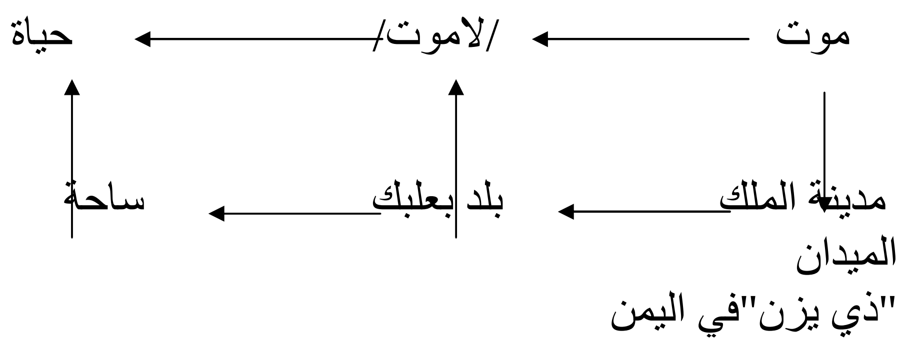
1 ،2،3 - ابن منظور، لسان العرب، المجلد التاسع، مادة [ف]، ص 209.

4 - méfait, voir : Vladimir Propp, morphologie du conte, p42.

5.المربع السيميائي:

إن موضوع " العظمة " والفضاء يحددان وجود الملك "ذي يزن" والملك "بعلبك" في هذه الحكاية ينتقل الملك "ذو يزن" بالنفي من /فضاء الموت/ ممثلا في "خارج المدينة" مصدر التعاسة الشعور بالنقص والافتقار والدونية إلى فضاء /اللاموت/ ممثلا في ـ الهناك ـ البلد الذي نزل فيه ولقي فيه الهدوء والدعة والأمن والأمان ليصل بالإثبات إلى فضاء /الحياة/ ساحة الميدان التي مكّنت الملك "ذا يزن" من تعويض الافتقار والنقص وتحقيق التوازن والحصول على الموضوع المفقود حيث تغلب على الملك "بعلبك" واستولى على أمواله وقصوره.

فيكون مساره على النحو الآتي:

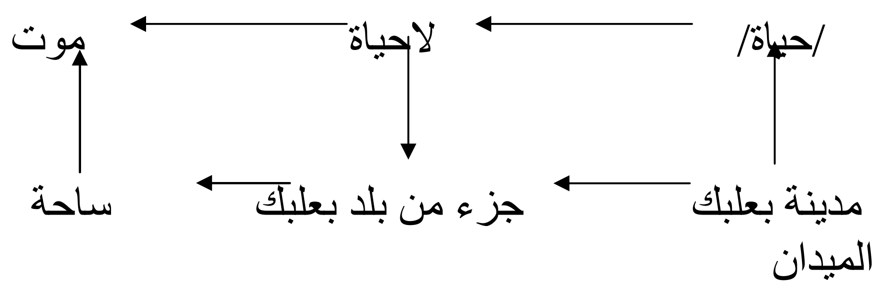


في حـ حيث

الاستقرار و الأمن و الأمان إلى /فضاء اللاحياة/ بعد نزول الملك "ذي

يزن" على البلد ليمر بالاثبات إلى /فضاء الموت/ ممثلا في ساحة الميدان مسرح تعاسته ونكوصه بسبب العجز والهروب.

ونمثل لمسار وجود الملك "بعلبك" بالكيفية الآتية:



نزول الملك ذي يزن على البلد بجميع عساكره

6. الـ

المكان في هذه الحكاية ليس مبهما، و إن كانت حدوده الجغرافية مطلقة.

رب إشارة إلى اسم الشخصية ـ العامل الفاعل ـ كفيلة بتحديد المكان وتعيينه.، فالملك "ذو يزن" يحيل إلى "اليمن".

يظهر المكان، وهو يحمل دلالات مرجعية إشارية، أنه موجود في أرض الواقع أي:البلاد العربية، ومفتوح على أمكنة جغرافية أخرى وأحياز معلومة:

المدينة ـ قصر الملك ـ الفيافي / الصحاري و أصقاع أخرى بعيدة عن اليمن يعد فضاء مكانيا لما يحمله من حمولة دلالية وإيحاءات، فهو فضاء واقعي وتاريخي ومرجعي يذكّر بالانتصارات القديمة و الأمجاد التليدة.

1 ـ المدينة :تبدو المدينة ـ في الخطاب ـ خالية من التفاصيل وعلامات التمايز، وقلّما نجد لها وصفا، ولعل مردّ ذلك يعود إلى اهتمام السارد بالأحداث أكثر من اهتمامه بالوصف، واهتمام المسرود له بالسماع أكثر من المشاهدة، فالوصف مرحلة استراحة ووقف للسرد.

المدينة تتميز بوجهين: الداخل والخارج، يؤدي هذا التقسيم أو التقابل إلى ثنائيات ضدية

الداخل	=	الملك "ذو يزن" وحاشيته + العسكر والجنود
الخارج		الناس

يمثل فضاء المدينة من حيث هو حيّز مادي، موصوفا بالعظمة المادية والمعنوية.

"نظر الملك "ذو يزن" إلى كثرة عساكره و عدد أتباعه، ففرح فرحا شديدا" "[1]"

فهو فضاء وردي(espace euphorique) يشي بالسعادة و الإعجاب بالنفس إلى درجة الجنون .

"وحق اللات والعزّى ما حاز ملك مثل هذا العسكر الجرار" "[2]"

وفيه يحظى الملك "ذو يزن" باهتمام الناس والتفاتهم إليه

"ولم يبق بالمدينة أحد إلا وخرج لخروج الملك " "[3]"

وسياق الحكاية يفضي إلى تقابل الأفضية بوصفها موضوعات وقيما.

الداخل	=	الجبروت والاستعلاء
الخارج		الطاعة والخوف

و إذن فالمدينة بقصورها تتحوّل إلى حيّز يستظل بسلطان الجور والجبروت، و يصطبغ بسكة حيوانية إفتراسية و تنازعية و توسعية، تنقل الملك "ذا يزن" من دائرة السعادة إلى دائرة التعاسة، ومن الفرح إلى الغضب ومن التوازن إلى اللاتوازن.

1 - السيرة: سيف بن ذي يزن، ص25.

2 - المرجع نفسه ص26

3 - سيف بن ذي يزن، ص25.

المستوى الدلالي:

الفاعل متوازن (فرح) المكان وردي (euphorique)

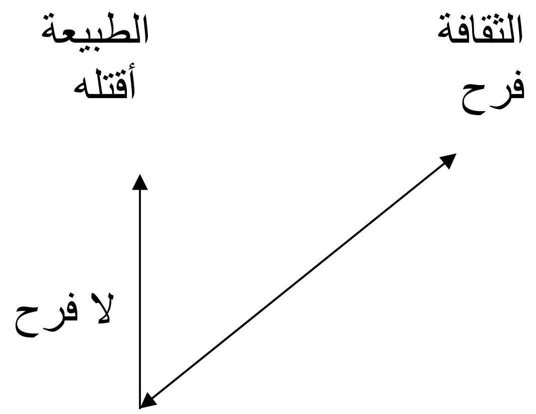
الفاعل لا متوازن (غضب) المكان قفري (dysphorique)

و إمعانا في النص نخلص إلى ثنائية

الثقافة الطبيعة "[1]"

(culture) (Nature)

فإذا كان الفرح ترجمة صورية "[2]" للثقافة فإن الصور الآتية: صاح ـ أقتله تحيل إلى الطبيعة و عليه يتحوّل الملك "ذو يزن" من عالم الثقافة إلى عالم الطبيعة، ومن الإنسانية إلى الحيوانية.



و بذلك تعدّ المدي 'ذا يزن" إضمار

برنامج سردي مو

1 - J. courtes, Lévi-Strauss et les contraintes de la pensée mythique, paris, name 1973, p39 - 98.

2 - Traduction figurative.

"لا بد أن أسير إلى هذا الملك الكبير و أقتله حتى لا يعود ذكره يدور على ألسنة الناس"

لم يعد بنسجم مع فضاءه الأول ـ الهنا ـ لذلك قرّر ملاحقة الملوك وقتلهم وكأن القصر تحول إلى وكر للجريمة.

ومن هذا الفضاء ـ الفضاء الأصلي (espace initial) ـ ينطلق الملك "ذو يزن" فيشق الأرض ويقطع الصحاري حتى يصل إلى ديار "بعلبك" التي تعد الفضاء النهائي.

وبين الفضاء الأول أي البدئي والفضاء النهائي تتزاوج مجموعة من الفضاءات المكانية الفيافي والصحاري و القفار... وهي كلها برامج إستعمالية تدخل ضمن الكفاءة الدلالية وتشكّل برنامجا سرديا معقّدا "يحيل على برنامج آخر" أو برامج يجبر على الرحيل ليصل إلى ديار "بعلبك" ـ الهناك ـ

القصر ←────── مكان الإنطلاق ويسمى"hétérotopique"

الصحاري والفيافي الأمكنة المحيطة، الخلفية والقبلية

ديار = بعلبك←────── مكان اكتساب الكفاءة

ساحة ميدان ←────── مكان الأداء والتغلب على الملك بعلبك

وسياق الحكاية يظهر ثنائيات فضائية:

السرادق (خيم) ≠ البلد (ديار بعلبك)

صغير ≠ كبير

متحرك ≠ ثابت

الباب الثاني

- الفصل الأول: الغزالة والطفل الغريب
- الفصل الثاني وحش الفلا
- الفصل الثالث: وحش الفلا ينقذ شامة

الفصل الأول

الغزالة والطفل الغريب

الحكاية الرابعة: الغزالة والطفل الغريب

1 . المكون السردي:

كانت الغزالة في بداية هذه المقطوعة تعيش وضعا يشي بالأمن و الإطمئنان، لولا ظهور قوة معاكسة متمثلة في "الصياد" الذي أحدث اضطرابا أدى إلى هروب الغزالة وانفصالها عن "وليدها"، الأمر الذي يفضي إلى حالتين متقابلتين :

(ف1 ∩ و) ⟸ الغزالة (ف1 ∪ و)

ف1: الغزالة، و: وليد

(ف2 ∪ و) ⟸ (ف2 ∩ و)

ف2: الصياد

تجسد المقطوعة ملفوظا سرديا يحدد علاقة فاعلين لموضوع واحد.

(ف1 ∪ و ∩ ف2)

تصف المقطوعة (ف1) ب /إرادة الفعل/ في ملفوظ: "عادت إلى حيث تركت ابنها" "[1]" وهي إرادة امتلاك الموضوع:"الوليد".

إذا كان البرنامج السردي (ف1) الممثل ب "الغزالة" له /قدرة الفعل/ الناجمة عن موضوع ثان "الطفل " الصغير.

فإن إرادة امتلاك الموضوع "وليدها " تحدّها /لا معرفة الفعل/ و / لا قدرة الفعل/ الممثلتين في ملفوظ "فلم تجده".

في هذه اللحظة من السرد تظهر "ذات الحال" الممثلة ب"الطفل" تعاني وضعا مضطربا أي حالة لا توازن.

"عثرت على الطفل الصغير تحت شجرة الشوك يضرب الأرض بقدميه ويصرخ من الجوع" "[1]" وهنا ـ تنبض عروق الرحمة في الغزالة (ف1) بفعل التحريك "فأنزل الله في قلبها الحنان" "[2]".

---

1 ـ السيرة : سيف بن ذي يزن، ص 46 .

فتحتل الغزالة (ف1) موقع الفاعل المحول "[3]" الذي يعطي الحياة بدل الموت.

"فألقت بثديها في فمه... ومضى يمتص لبنها في نهم" "[4]"

- وكأني - بالغزالة (ف1) قامت بإضفاء صفة الجاذبية على موضوع "الطفل".

إذ يعكس هذا "الملفوظ" وحين وقع بصره على هذا المشهد، فوقف في مكانه وقد ملأه العجب. "[5]"

انجذاب (ف2) الممثل ب "الصياد" لموضوع "الطفل"، وبالتالي فعملية التحريك التي قام بها (ف1) الممثلة في إغراء (ف2) يقيم موضوع "الطفل" أدت إلى قيام هذا الأخير (ف2) بالانفصال عن موضوع "وليد الغزالة "، والاتصال بموضوع "الطفل". وإذن، فكأننا أمام تعاقد ائتماني "[6]" يقوم على تبادل موضوعين هما "وليد الغزالة" مقابل "الطفل" وقيمه.

والتقويم يقتصر على الشعور بالفرحة الطافحة والسرور الغامر الذي يعتور (ف2) .

"و لقد استبشر وملأه السرور، و زاد سروره عندما عثر على العقد الجوهر" "[7]"

1- السيرة : سيف بن ذي يزن، ص 46.
2 - م ن، ص 46.

3 - sujet transformateur.

4 - السيرة : سيف بن ذي يزن، ص 46.
5 - م ن، ص46.

6 - contrat fiduciaire

7، 3، 4 - السيرة : سيف بن ذي يزن، ص47

وحينها ينتقل "الطفل" من فضاء هامشي قفر إلى فضاء مركزي وردي، يكافأ الصياد اعترافا له، ممثلا في الملفوظات "ويحمله كالمجنون ويعود إلى مدينته" "[3]"

فأمر الصياد أن يأخذ الدنانير، وأعطاه بدل العقد الجوهر بذرة أخرى مثل ما أخذ أو أكثر"[4]".

2 . الصور والموضوعات:

تطالعنا حكاية "طفل غريب" بحزمة من الموضوعات والصور.

2 . 1 موضوع / الحياة / نقيض موضوع/ الموت /

2 . 2 موضوع / القوة / نقيض موضوع / الضعف /

2 . 3 موضوع / الخير / نقيض موضوع / الشر /

2 . 1 / الحياة / نقيض / الموت /

يصطنع الخطاب مجموعة من الصور التي تحيل على موضوع "الحياة" من ذلك صورة "الأمن والإطمئنان" حيث الهدوء والسلام.

الغزالة تمنح "الطفل" لبنها وأمومتها لتعوضه الحرمان، والغزالة والظبية يرتبطان بمعنى الأنوثة ومعنى الخصب "[1]".

إذ أن الغزالة تعطيه الحياة التي حرمته منها أمه .

ومن الصور التي تحيل على الحياة ـ ألقى ـ يمتص.

---

1 - فاروق خورشيد : عالم الأدب الشعبي العجيب، دار الشروق، الطبعة الأولى، 1991، ص 102 .

إلى جانب ذلك صورة "المدينة" التي تدل على البركة لقول الرسول صلى الله عليه وسلم «اللهم اجعل المدينة ضعفي ما جعلت بمكة من البركة».

والبركة معناها السعادة والنماء "[1]" .

وهذا الانتقال من الفضاء القفر إلى المدينة هو انتقال من فضاء الموت إلى فضاء الحياة .

وفي المقابل، نجد صورا تنم عن الموت .

"يضرب الأرض" "و يصرخ" هذه الصور كلها تحمل معنى الأذى والضعف الذي يؤدي إلى الموت .

2 .2 / القوة / نقيض/ الضعف /

يحوي الخطاب مجموعة من الصور التي تحيل على موضوع "القوة" بشكل صريح .

"يطارد"، "يجري الصياد وراءها" .

ويعرف موضوع / الضعف / في المقابل بحزمة من الصور التي تشير صراحة إليه :

"تجري بكل قوتها" فلم تجده .

2 . 3 / الخير / نقيض / الشر /

نجد في الخطاب مجموعة من الصور التي تؤكد على موضوع "الخير" والذي تجسده " الغزالة " من ذلك : ألقت ثديها ـ يمتص لبنها .

---

1 ـ **القاموس الجديد للطلاب، ص1037 .**

وفي المقابل نجد الصياد يطارد ويحمل "وليد الغزالة" الذي وقف في استكانة، فينجح في الدخول في وصلة ب "وليد الغزالة" بوصفه فريسة.

تدرك صورة الفريسة بصورتي الصيد والقتل .

فرس فريسته: صادها وقتلها، والفريسة ما يفرسه السبع من الحيوان "[1]"

بهذه الإيحاءات الدلالية تتضح صورة " الإنسان الحيوان / التي تجمع بين سيمي / الحيوان والإنسان/ المنصهرين في لفظة/ الصياد / .

3 . القيمة الخلاقية للموضوع :

3 . 1 /انشراح/نقيض/تعاسة/ ، /حياة/نقيض/موت/

يرتبط موضع /الحياة/ بالقيمة الخلاقية /انشراح/.

ذلك أن دخول "سيف" المدعو "وحش الفلا " في وصلة ب "الغزالة" مكّنه من الحياة الآمنة المطمئنة .

فالحليب ـ مصدر الحياة ـ ورجوعه إلى القصر يمثلان الدفء والسلامة الذين يقابلان برودة الطبيعة والموت.

لعل "سيفا " يشعر في القصة بالراح والدعة ويجد الرعاية الكاملة بعيدا عن الشقاء وشظف الحياة.

"و إذا بالطفل يبتسم في وجهه والشامة تظهر على خده" "[2]"

---

1 - القاموس الجديد للطلاب، ص 147 .

2 - السيرة : سيف بن ذي يزن، ص 47

فالابتسامة دليل الهناء والاطمئنان والصراخ دليل الفزع وحضور المكروه و رفض الهنا. إلا أن هذا الانشراح لم يدم طويلا، لأن ظهور "سقرديون" كان بمثابة الجلاد الذي يعكر سؤر عيشه.

" لا بد أن تقتل هذا الغلام " "[1]"

وهذا ما يدل على التعاسة التي يحياها، الملازمة لموضوع /الموت/ المترتب عن وجوده وحيدا في الخلاء أولا وطرده ثانيا من القصر أي إخراجه من المدينة.

3 . 2 /انشراح/نقيض /تعاسة /، /قوة/نقيض/ضعف/

إن قوة "سقرديون" تلهمه شيئا من الثبات النفسي والإرادة الكفيلين بجعله يسيء إلى "سيف" ـ وحش الفلا ـ في عنجهية، ويقدم على فعله ملبيا نداء الشر المتأصل فيه بانشراح كبير، لأنه يدرك تماما الضعف القابع والمتمكن من "وحش الفلا" والتعاسة التي يسببها له.

3 . 3 /انشراح/نقيض /تعاسة /، /خير/نقيض/شر/

يعكس موضوع /الخير/ حالة الإنشراح التي تكتنف الطفل حيث وقّرت له "الغزالة " السلامة والأمن .

"فألقت بثديها في فمه الذي تلقفه في شراهة ومضى يمتص لبنها في نهم" "[2]"

كأنما تمده الغزالة بماء الحياة التي حرمته منها أمه، ويحتفي به الملك "أفراح" في القصر فيضمه إليه.

"ومد يده يأخذ الغلام، فإذا بالطفل يبتسم...فابتسم الملك، و ألقى الله محبة الصبي في قلبه" "[1]"

---

1 - المرجع نفسه، ص 48
2 - السيرة: سيف بن ذي يزن، ص 46.

في حين تدل الصور "يصرخ " / ـ " الجوع " و أقوال "سقرديون": "لابد أن يقتل الغلام" ـ على التعاسة التي يعانيها "سيف" ـ وحش الفلا ـ .

4 . البنية العاملية: الغزالة والطفل الغريب :

فاعل / موضوع:

ثمة مجموعة من الممثلين يؤدون دورا عامليا على مستوى هذه الخانة لأن معظمهم يشتركون في العلاقات الاتصالية والانفصالية بموضوع:

وليد الغزالة أو موضوع الطفل الغريب.

في البداية تدخل الغزالة في فصلة عن وليدها، والصياد في وصلة بوليد الغزالة .

وفي النهاية تدخل الغزالة في وصلة بوليدها والصياد في فصلة بوليد الغزالة .

يتم تبادل الموضوعات، وينبني على تعاقد من النوع الترخيصي والائتماني في الوقت نفسه باعتبار المصلحة .

تختفي المعارضة وتستعيد الغزالة موضوعها المفقود"وليدها" لتعوّض افتقارها، ويستبدل الصياد موضوع الطفل بوليد الغزالة فيتساوى معها في تحقيق موضوع القيمة واسترجاع التوازن.

المساعد/ المعارض:

عرفت هذه الخانة تبادل الأدوار بسبب البرنامج الذي اضطلع به الصياد .

كانت الغزالة عاملا معارضا لمسعى الصياد وفي الوقت نفسه ساعدت الصياد بهروبها كذلك كان وليدها بسبب الاستكانة في مكانه.

---

1 - نفس المرجع، ص47.

و الطفل الغريب كان أيضا عاملا أساسيا ساعد الغزالة في استرجاع وليدها وتوازنها، أما من جهة الصياد، فو أيضا كان معارضا لنفسه و مظاهرا للغزالة بسبب نسيان الحذر والتربص الذي تسبب في فشل القبض عليها .

المرسل/ المرسل إليه:

يعد الشعور بالخطر هو الدافع الأول الذي جعل الغزالة تهرب و الأمومة هو العامل الثاني الذي دفعها إلى حيث تركت وليدها .

أما بالنسبة للصيد فإنه غير مصرَّح به في الخطاب .

5 . الأدوار الموضوعاتية:

نسعى إلى تحديد الأدوار الموضوعاتية إنطلاقا من الأفعال والبرامج والسمات التي تطبع الشخصيات :

الصياد ـ و اسمه يدل على المهنة التي يحترفها : الصيد والافتراس ـ هو الذي يصطاد فريسته، فرس الأسد فريسته فرسا:صادها وقتلها، و الفريسة هي ما يفرسه السبع من الحيوان"[1]".

من هذه الإضاءات الدلالية تتضح صورة / الإنسان الحيواني/ التي تجمع بين سيمي /الإنسان/ و / الحيوان/ المنصهرَيْن في فعل (الصيد) والشكل بشري.

و بالمقابل نجد الغزالة في صورة /الحيوان الإنسان/ بفعل الرضاعة والشكل حيواني.

ففي الوقت الذي كانت فيه تبحث عن وليدها المفقود، تعثر الغزالة على طفل غريب يصرخ من الجوع فتحنو عليه "أنزل الله في قلبها الحنان" "[1]"

.

1 - إبراهيم مصطفى، أحمد حسن الزيّات، حامد عبد القادر، محمد علي النجار، المعجم الوسيط، دار الدعوة، إستانبول، تركيا، 1989، مادة [فرس].

تتغلب على نفسها وتنجح في الدخول في وصلة بوصفها الأم الحانية والراعية "فألأقت بثديها في فمه الذي تلقفه يمتص لبنها" "[2]".

تُدرَك صورة الأم الراعية على مستوى الخطاب في تعالقها بمجموعة من الصور   إلى الغزالة ـ الأم البديل ـ: ألقت ثديها ـ يمتص ـ الحنان.

بذلك ترقى الغزالة إلى قمة النبل والسمو الأخلاقي بصبرها وتضحيتها ورحمتها فهي البديل للأم الحنون الرحيمة الخيّرة التي تحتضن ابنها وتمنحه الدفء.

أما الصياد، فهو عنيف معتد بفعل المطاردة و حريص على امتيازاته يلهث وراء المال و الغنى.

6.الفضاء:

تبدأ الأحداث بالعثور على سيف المدعو "وحش الفلا " ، وهو طفل ملقى في الخلاء وحيدا عرضة للوحوش والحر والهجير يعاني حالة من الإضطراب التي تتجلى عبر مسار صوري تمثّله شبكة من الصور المتجانسة التي تحيل على فضاء الموت .

/طفل صغير/ ـ/ شجرة الشوك/ ـ /يصرخ/ ـ / الجوع/

إن هذا الفضاء ضيقا لأنه قَلِيَ عن كل خير، وفُطم وعُزل لأن سيف بوصفه رضيعا معطل حركيا، لا يقوى على تجاوز فضاء الهنا التي تجتمع فيه كل أسباب الموت .

---

1 ـ سيف بن ذي يزن ص46.

2 ـ م . ن ، ص 46.

و لكن لم يحدث شيء من هذا القبيل ، فيتحوّل "الهنا" /فضاء الخراب والموت/ إلى /فضاء الحياة/ تحوّلا يجعل ظهور الغزالة يضفي على هذا الفضاء بعدا إنسانيا، ينتقل بسببها الطفل الرضيع من /فضاء الموت/ إلى /فضاء الحياة/

"و أنزل الله في قلبها الحنان فألقت بثديها في فمه الذي تلقفه في شراهة ومضى يمتص لبنها في نهم" "[1]".

و كأني بالسارد يريد أن يقول إن هذا الفضاء القفري (dysphorique) لا ترتاده حيوانات مفترسة وإنما حيوانات تطفح بالحنان والحب والعطاء،إذ أن الطفل بدل أن يقع فريسة حيوان جائع يجد نفسه أمام غزالة هاربة من وجه صياد استطاع أن يأسر ولدها، وكَمَنَ ينتظر عودتها ليقضي عليها ويحملها إلى سوق اللحم .

و لكن الغزالة رغم ذلك تحنو على الطفل وتضع ثديها في فمه.

إن هذا الفضاء الذي كان الأجدر أن تصول فيه الوحوش والسباع لا نعثر فيه إلا على وحشين آدميين أحدهما الذي رمى الطفل ليموت و الآخر صياد يتربص بولد الغزالة و أمه و كأن الوحوش الحقيقية هي الوحوش البشرية.

في هذه اللحظات من السرد، يظهر الصياد و قد أخذته الدهشة مما يرى، فتقدم نحو الطفل و حمله و وجد تحت رأسه الكيس المليء بالدنانير و العقد و الجوهر.

" و وجد تحت رأسه الكيس المليء بالدنانير .... و زاد سروره عندما عثر على العقد و الجوهر ... "[2]"

1 - سيف بن ذي يزن، ص46.
2 - سيف بن ذي يزن، ص47.

و هكذا يتضح أن هذا الطفل ذو شأن عظيم و مكانة رفيعة نقل بفعل فاعل من المكان المركزي(Espace Central) و قذف إلى الهامش(Espace Périphérique) أو فضاء الموت لأسباب يوضحها المسار السردي أو قد تكون من باب التخمين : إن هذا الطفل يشكل خطرًا جسيما لذلك وجب التخلص منه، و كأن هذا الفضاء هو فضاء الموت و الإقصاد و الرفض (Espace d'exclusion).

من هنا نفهم أن "سيف" المدعو "وحش الفلا " قد أخرج من الفضاء المركزي و نقل إلى الفضاء الهامشي حتى لا يرتقي إلى السلطة و لا يحقق برنامجه الأساسي المتمثل في أداء رسالته.

"و إني وجدت في الكتب العظيمة و الملاحم القديمة ، أن و لدا يظهر يقال له " تبع جار الغزال " يقضي على عبادة زحل و النجوم..... " "[1]".

و هذا الانتقال من "شجرة الشوك"، في الأرض الخراب، إلى القصر بمدينة الدور، هو في الحقيقة انتقال من فضاء /الموت/ إلى فضاء /الحياة/، و من الطبيعة إلى الثقافة، و من "حياة فردية غير خاضعة للنظام إلى حياة إجتماعية منظمة مبنية على مؤسسات و إبرام تعاقدات""[2]"لتدل على سير مصير "وحش الفلا" و "تحويل الطبيعة وبناء الثقافة الأنتربولوجي ""[3]".

---

1 - سيف بن ذي يزن، ص48.

2 - عبد الحميد بورايو، تحليل نموذجي لحكاية الطامة، مجلة السيميائية والنص الأدبي، أعمال ملتقى اللغة العربية وآدابها، جامعة عنابة، ص97.

3 - م ن، ص97 - 98.

الفصل الثاني

وحش الفلا

الحكاية الخامسة: وحش الفلا

1. المكون السردي :

تبدأ الحكاية بوصف الحالة المضطربة التي آل إليها "وحش الفلا " بوصفه إنسانا منبوذا وغير مرغوب فيه.

إذ هرب من بطش "خرّاق الشجر" واندفع في الصحراء تائها يجر أذيال الحرمان والتعب.

إن الشعور بالجوع والعطش والإرهاق أفرز وضعية إضطراب (désordre) وحالة لا توازن (déséquilibre) تزامنت مع الرغبة في الاتصال بالرجل الأعجمي وتعويض الإفتقار.

"وما إن قصد إلى (الغار) حتى سمع صوت إنسان، فعجب "وحش الفلا" وخاف ولكن جوعه وعطشه أسرعا به إلى الغار عسى أن يجد ما يسد به رمقه " "[1].

إن العلامة المميزة التي تطبع "وحش الفلا " في حالته البدئية هي الحرمان المتمثلة في الجوع والعطش والتعب.

وهذه الوضعية تفترض بأن الفاعل في فصلة عن "الزاد"

لذلك تتجلى البنية التركيبية (structure syntaxe) في شكل سلسلة من التحولات .

الحالة الأولى: وحش الفلا في وصلة بالحرمان وفصلة بالزاد

الحالة الثانية: وحش الفلا في وصلة بالزاد وفصلة عن الحرمان

يمكننا التمثيل لذلك:

(ف1 ∪ م) ⟸ (ف2 ∩ م)

---

1 - السيرة سيف بن ذي يزن، ص 56.

(ف1 $\cap$ م) ⟸ (ف2 $\cup$ م)

هذه الوضعية المتسمة باليأس والحرمان تفضي إلى تأسيس "الرجل الأعجمي" مرسلا و " وحش الفلا " مرسلا إليه.

وحينها ينتقل "وحش الفلا " من اللامعرفة/ إلى المعرفة.

"اعلم يا ولدي أنني أنتظرك منذ مدة من الزمن، فإنه يوجد في ذلك الغار كنز عليه خدم من الجان وفيه سوط من الجلد مطلسم، ولا يقدر على أخذه إلا غلام اسمه وحش الفلا"""[1]" .

فيتضح أن وجوب تبليغ المعرفة يتسم بطابع إلزامي، إذ بامتلاكها يتحقق العقد الائتماني(contrat fiduciaire) (تبليغ المعرفة مقابل خدمة / تناول السوط).

وبذلك يحتل "الرجل الأعجمي " موقع المحرك الذي يريد إقناع "وحش الفلا " بوجوب الحصول على السوط، فيمارس عليه فعله الإقناعي من نوع الإغراء.

"فانزل إلى ذلك الغار وائتني بالسوط، وأنا أبطل جميع المهالك من السحر والحكمة " "[2]".

وقبل أن يقتنع بوجوب المهمة " يسأل عن منفعة السوط حتى يعطي نوعا من الشرعية لفعله.

"ما منفعة ذلك السوط ؟".

إن هذا السوط، إن ضرب به شخص قتل لوقته ولساعته لا يقف أمامه جن ولا إنس"."[2]"

2،1 - السيرة : سيف بن ذي يزن، ص56 .
2 - السيرة: سيف بن ذي يزن، ص 56.

عندئذ يؤوِّل "وحش الفلا " فعله إيجابيا، ويتحول إلى فاعل منفذ يتمتع بالكفاءة، فينزل إلى الغار ليحصل على موضوع القيمة الممثل ب"السوط" . وبهذا يجتاز "وحش الفلا" الاختبار التأهيلي، إلا أن الأعجمي يأبى إطلاع "وحش الفلا " إلى الفوق ـ السطح ـ وكأن همه هو الاستئثار بالسوط ليس إلا.

فيظهر الأعجمي بوصفه فاعلا مضادا وكأنه يسعى إلى فرض برنامجه المتمثل في قتل "وحش الفلا "، حيث إن موضوع قيمته يتجلى ـ إذن ـ في تحقيق فعل إجرامي (faire meurtrier) .

"وأخذ الأعجمي يغريه، ويحاول أن يخدعه ويلهيه، و "وحش الفلا " يصر ألّا يعطيه السوط إلا بعد أن يأخذ بيده و إلى ظهر الأرض يخرجه". "[1]"

وهكذا يمكننا الحديث عن البنية الجدالية "[2]"

"Et à ce point, qu’on doit considérer la structure polémique."

فمثل هذا العامل الموصوف بأقبح الصفات، يقوم بأدوار تركيبية تحتمل برنامجا سرديا يؤسس للشر والقتل ولكن، هل يمتلك الأعجمي الكفاءة التي تمكنه من تحقيق برنامجه ؟ على ضوء هذه المواصفات التي تجعل من الأعجمي غدَّارا و محتالا، يمكننا القول بأن سلمه العلامي " statut sémiotique" مجردا من الصيغ المحققة.

ففي حين يمتلك "الأعجمي" صيغة /إرادة الفعل/ ويفتقد /قدرة الفعل/، فإن "وحش الفلا" بحكم امتلاكه /لمعرفة الفعل/وقدرة الفعل/ يتمكن من الإجهاز على الأعجمي ويتحول إلى مرسل مقوم يعاقب خصمه.

---

1 ـ المرجع نفسه، ص 57.

2 - j. Courtes, analyse sémiotique du discours, Hachette, 1991, p103.

"فحمد " وحش الفلا " ربه على النجاة من يده، وفرح لحصوله على السوط " "[1]"

فيجتاز بذلك الاختبار، إذ يحصل على موضوع قيمته.

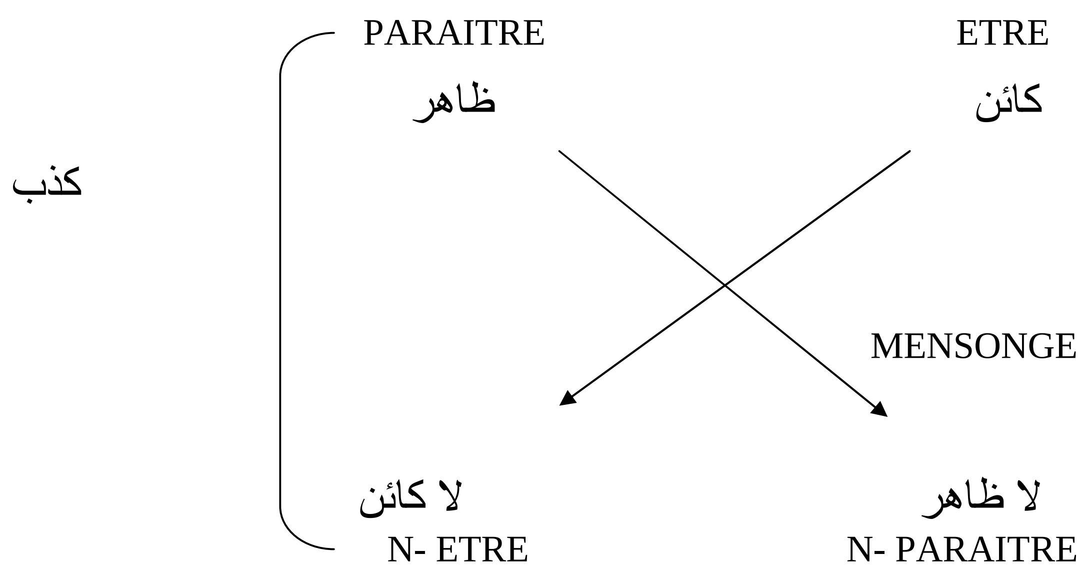
"وفرح لحصوله على السوط، وأكل من الزاد الأعجمي واستراح...وقد زال تعبه وراح غمه عنه" "[2]" ، يكتشف الفاعل "وحش الفلا " (ف1) أن التعاقد ليس ائتمانيا بل هو تعاقد الصدق " contrat énonciatif ou de véridiction " "[3]"

يقوم على ثنائية / الكائن / والظاهر/ حيث يتظاهر (ف2) بأنه حليف ومساعد: /الظاهر/ لكنه في الحقيقة غير ذلك ./ لا كائن / بل هو معتد آثم .

فتتشكل بذلك مقولة صدقية (catégorie véridictoire)، تتجلى في /الكذب/ (mensonge).

/ ظاهر / + /لا كائن/ = /كذب/

يمكن رسم هذه المقولة الصدقية على المربع الآتي:



3 - A. j Greimas, Maupassant, la sémiotique du texte, exercices pratiques, seuil, paris, 1976, p198.

وينمّ تقنع (ف2) بقناع الولد عن كفاءة معرفية، حيث حاول بالحيلة والمكر أن يجعل (ف1) " وحش الفلا " يعتقد في مظهره ليتسنى له القضاء عليه.

– **خلاصة المكون السردي:**

إن الصراع الذي تصوره الحكاية هو ـ في الحقيقة ـ صراع بين صيغتي التأهيل:

/معرفة الفعل/ و/قدرة الفعل/ الكفيلتين بأداء برنامج سردي معين.

و ما تملك موضوع الممثل ب "السوط" وموضوع القيمة الممثل بالزاد، إلا مجالا لتأكيد فعالية الصيغتين، إن (ف2) المتمنع ب /معرفة الفعل/ قد آثر استعمال/ قدرة الفعل/ التي يتسم بها (ف1) لتملك موضوع "السوط"، ففي الحالة الأولى يخضع (ف1) إلى (ف2) صاحب المعرفة، وفي الحالة الثانية يخضع (ف2) إلى (ف1) المتمتع بالمعرفة والقدرة، حيث أجهز الأول (ف1) على الثاني (ف2).

يمكن تقسيم هذه الحكاية زمنيا إلى ثلاث لحظات:

الماقبل	الأثناء	المابعد
AVAVNT	PENDANT	APRES

	الماقبل AVAVNT	الأثناء PENDANT	المابعد APRES
الما قبل	حالة لا توازن تتمثل في افتقار (ف2) إلى موضوع السوط وافتقار(ف1) إلى الزاد.		
الأثناء	بداية تحول بامتلاك (ف1) /معرفة/ وأداؤه التداولي		

	PRAGMATIQUE القائم على/ قدرة الفعل /.
الما بعد	حالة توازن ل (ف1) بامتلاكه السوط والزاد وحالة لا توازن بموت الأعجمي.

2 . الصور والموضوعات :

تجسد الحكاية مجموعة من الموضوعات تدعونا إلى الوقوف عندها والتعرف على دلالات الصور المتشاكلة في الخطاب.

2 . 1 /الحياة/نقيض/ الموت/

يستعمل الخطاب جملة من الصور المتشاكلة التي تحيل على موضوع الحياة، من ذلك صورة كنز بمعنى الغنى والحب والطمأنينة.

إلى جانب ذلك، صورة "المغارة" التي توحي إلى عالم محسوس يعيش في كنفه إنسان، وتأتي صورة "الزاد" لتؤكد معنى الحياة.

وفي المقابل، يتضمن الخطاب شبكة صورية تحيل على موضوع /الموت/ المتمثل في الصور ـ يخدعه ـ يلهيه ـ أخرجني : التي تحمل معاني الأذى والهلاك.

إذا كانت المغارة المكان الرحب للموت الذي لقيه الأعجمي فهي ـ في نفس الوقت ـ المكان الرحب الذي بعث في نفس "وحش الفلا " الحياة بعد الموت، حيث منحته الوسيلة لرد العدوان وكسب الزاد.

إن المغارة هي بمثابة نقطة عبور من /اللاحياة/ إلى / الموت / بالنسبة للأعجمي، ومن /اللاموت/ إلى / الحياة/ بالنسبة " لوحش الفلا " .

2 . 2 / القوة/ نقيض/الضعف/

ومن الصور التي تحيل على موضوع القوة: صورة "مولى" التي تعني "الحليف" "[1]" من جهة.

"المولى": الحليف "وهو من انضم إليك فعز بعزك وامتنع بمنعتك" "[2]" والمعتق من جهة أخرى : المولى، مولى النعمة، فهو المعتق أنعم على عبده بعتقه "[3]". ف"وحش الفلا " يطلب من الأعجمي أن يعتقه من الوت الذي يتوعده.

"يا مولى، أنا رجل غريب عن الأوطان وقد رماني الزمان بالحرمان".

والأعجمي، إذ يفعل ذلك يصير حليفا ومساندا، "أنا أبطل لك جميع المهالك من السحر والحكمة" "[4]".

إلا أن حصول "وحش الفلا" على السوط يشير إلى القدرة المادية التي يمتلكها والتي مكنته من الإجهاز على الأعجمي في جسارة، وفي المقابل، يعرف موضوع /الضعف/ بمجموعة من الصور التي تومئ إليه: "رماني الزمان بالحرمان"، "الجوع"، "العطش"، صور تجعل"وحش الفلا " يقف موقف الضعيف الذي يضنيه الإفتقار، فهو الخاضع لسلطة الأعجمي، إن صورة "وحش الفلا" التي توحي بضعف تجدها مبثوثة في الحكاية، حيث

---

1 - Allié : Claude Bremond : la logique des possibles narratifs in "l'analyse structurale du récit ,«communication,8 seuil, paris, 1972, p72.

2 - ابن منظور: لسان العرب، م1 ، مادة(وي)، ص 408.

3 - ابن منظور : لسان العرب، م5، مادة(رز)، ص283.

4 - السيرة: سيف بن ذي يزن، ص57.

يستجيب "وحش الفلا " لاقتراح الأعجمي الخادع"[1]" الذي يتمثل في تبادل موضوعي: السوط والزاد.

2 . 3 /الخير/نقيض/الشر/

يتضح موضوع /الخير/ من خلال معاملة الأعجمي

"أنا أبطل لك كل المهالك" "[2]"

والقناع الذي يتقنع به "الأعجمي" يزيح الستار عن حقيقة شخصيته، إذ رفض إخراج "وحش الفلا " إلى الأرض، ولو كان الأمر غير ذلك لتحقق الخير من لدنه، ولكن الحقيقة الكامنة وراء التستر بزي الحليف تدل على شخصية شريرة تحمل بذور الشر.

إن الأعجمي لا يتورع عن إلحاق الشر ب"وحش الفلا " طلبا للسوط والإستئثار به، ويتجلى فعل الشر الذي أقدم عليه في صورة: يخدعه، يلهيه. كما يوحي الملفوظ:"فحمد " وحش الفلا " ربّه على نجاته من يده " "[3]" إلى شر وعدوانية الأعجمي.

3 . القيمة الخلاقية:

القيمة الخلاقية للموضوعات هي استجلاء الحالة النفسية التي تحدو الشخصيات وإبراز مواقف الفرح والشقاء، الأمل واليأس، القوة والضعف. التي تترتب عن اختلال التوازن بين "وحش الفلا " و "الأعجمي" في صلتهما بموضوع السوط وامتلاكهما للكفاءة.

3 . 1 الانشراح / نقيض / التعاسة /، /حياة/نقيض/موت/

---

1 - proposition trompeuse, voir vladimir propp, morphologie du conte, édition le seuil,1965-1970, p40.

3،2 - السيرة: سيف بن ذي يزن، ص57.

لعل انفصال "الأعجمي" عن موضوع الرغبة الممثل ب"السوط" ينتج عنه شعور بالموت الذي يخلق له نوعا من التعاسة، لذلك يعمل على استدراك الموقف واغتنام الفرصة لولوج مرحلة الانشراح الملازمة لامتلاك "السوط".

وهذا ما تبرزه صورتا "ناولني" و"ائتني" بالسوط اللتان توحيان بالشوق والرغبة في الاتصال به، وشقائه لانفصاله عنه، لذلك يحث الأعجمي "وحش الفلا " على جلب السوط حتى يدخل فضاء الانشراح الذي يحدث له التوازن و الدعة النفسية .

والشيء نفسه يقال عن "وحش الفلا " ـ في البداية ـ فهو يتوجس الموت الذي يقض مضجعه، لذلك نلفيه يسارع إلى تحقيق مأرب "الأعجمي" لإدراك مرحلة الإنشراح، لكنه ما فتئ أن وجد نفسه مهددا، وتدل الصور: يلهيه ـ يخدعه ـ يغريه ـ ينتزعه ـ على جو التعاسة الذي ينتابه بعد أن استوطن الإنشراح داخلَهُ وإذا كانت حالة التعاسة التي عرفها "وحش الفلا " نتيجة الروغان الذي أراد أن يمارسه "الأعجمي" على "وحش الفلا "، فإن هلاك هذا الأخير للأول جعله يعيش حالة انشراح.

3 . 2 /انشراح/نقيض/تعاسة/، /قوة/نقيض/ضعف/

إن امتلاك "وحش الفلا " ل "السوط" أكسبه قوة وشعورا بالانشراح مكّناه من الإجهاز على "الأعجمي" في جرأة وبسرعة.

أما الأعجمي الذي خال نفسه قويا وذكيا، فقد تشكل لديه شعور بالارتياح جعله يدأب على انتزاع "السوط" من يد "وحش الفلا " ولكن بدون جدوى،

لأن هذا الأخير كان أقوى وأسرع، الأمر الذي كشف عن وهن الأعجمي و زاد من تعاسته.

إذا كان "ضعف" "وحش الفلا" في البداية مصدر تعاسته، فإنه يبدو مصدر انشراح بالنسبة ل "الأعجمي" الذي حال التغرير ب "وحش الفلا " مدركا أن هذا الأخير يعكف على أداء المهمة على مضض، لأنه مغلوب على أمره، غير أن غرور الأعجمي كان سببا لتعاسته قبل ضعفه.

3 . 3 /انشراح / نقيض / تعاسة / ، / خير / نقيض / شر/

دأب الأعجمي على ممارسة الشر للسطو على "السوط" بغية تحقيق وجوده ومن ثم الولوج إلى مرحلة الانشراح، فقد كان شوق "الأعجمي " إلى الحصول على "السوط" دافعا إلى إهلاك "وحش الفلا" وعدم إخراجه من الغار حتى يموت جوعا، إلا أن الأعجمي ومعناه "الآخر" لم يجن من شره إلا التعاسة، في حين تمكّن "وحش الفلا " من الانتقال إلى فضاء الانشراح و السعادة والأمل.

وهذا ما تؤكده هذه الصور ـ حمد ـ نجاته ـ فرح ـ استراح ـ زال تعبه ـ راح غمه .

4 . البنية العاملية:

الفاعل/ موضوع:

يظهر الفاعل في حالة فصلة عن الموضوع القيمي والموضوع الصيغي، وحتى يقلب هذه العلاقة إلى نقيضها، وجب عليه القيام ببرنامج استعمالي "وها أنت قد أتيت إلى ذلك الغار وائتني بسوط، و أنا أبطل لك جميع المهالك " "[1].

---

1 - سيف بن ذي يزن، ص56.

ولئن كان العقد يبدو ائتمانيا قائما على المصلحة المتبادلة إلا أن الحقيقة تجافي ذلك فهو أقرب إلى العقد الإغرائي "[1]" الهادف إلى تثمين الموضوع"[2]"، و أنه ذو قيمة رفيعة يستأهل أن يكون ذخرا، إنما يفعل "الأعجمي" ذلك حتى يبث ويغرس في نفسية "وحش الفلا" الرغبة و يعطيه /فعل المعرفة/ و /فعل التثمين/"[3]" الكفيلان بخلق رغبة الفعل.
و بسبب حوزته عناصر كفاءته استطاع أن يتجاوز الإمتحان الترشيحي الأول وال حصل على السوط كمرور إضطراري للانتقال إلى الإمتحان الرئيسي والإقتران بموضوع القيمة.

المرسل/ المرسل إليه:

ينهض "الأعجمي" بمهمة نقل المعرفة إلى "وحش الفلا" فيخبره عنه وعن نفسه وعن الموضوع.

1. المعرفة عن نفسه: "اعلم يا ولدي أني أنتظرك في هذا المكان منذ مدة من الزمان "[4]".
2. المعرفة عن الموضوع: "يوجد في ذلك الغار كنز وفيه سوط من الجلد مطلسم" "[5]"
3. المعرفة عنه /وحش الفلا/ : "و لا يقدر أخذه إلا غلام اسمه وحش الفلا" "[6]"

---

1 - contrat de séduction, voir sémiotique du récit, p61.
2 - valoriser l'objet.
3 - faire savoir.

4 - سيف بن ذي يزن، ص56.
5 - م ن، ص56.
6 - م ن، ص56.

4. المعرفة عن فائدة السوط: "إن هذا السوط إن ضرب به شخص قتل لوقته ولا يقف أمامه جن ولا إنس" "[1]"

بذلك يتضح أن الأعجمي بوصفه مرسلا يمثل الدافع الأساسي الذي يدفع "وحش الفلا" بوصفه مرسلا إليه إلى امتلاك "الأدوات اللازمة لتحقيق الأداء و تغيير العلاقة الانفصالية و إعادة التوازن ".

في المقطوعة الثانية يتحوّل هذا المرسل إلى معارض يحول دون خروج "وحش الفلا " من الغار ، فإذا بـ"وحش الفلا " يجد نفسه مرة أخرى في حالة لا توازن ولكن بسبب الصيغ التي صارت بحوزته استطاع أن يتجاوز الامتحان الرئيسي ويحقق الأداء.

الصيغة المعرفية"[2]":"إن هذا السوط إن ضرب به شخص قتل لوقته ولساعته لا يقف أمامه جن و لا إنس" "[3]".

الصيغة التداولية"[4]": "إلا أن وحش الفلا كان أسرع منه فضربه بالسوط " "[5]"

التقويم:يخالجه شعور بالفرحة والاطمئنان بعد أن قتل "الأعجمي"

"إلا أن وحش الفلا ضربه بالسوط فإذا برأسه قد طار وفرح لحصوله على السوط واستراح" "[6]" .

و تبيّن ازدواجية البرامج السردية كيف "أن اتصال فاعل بموضوعه يعني إخفاق الآخر، وتساعد هذه الخصوصية على تأكيد الطابع الجدالي أو الصراعي" "[1]" .

---

1 - م ن، ص56.

2 - modalité cognitive.

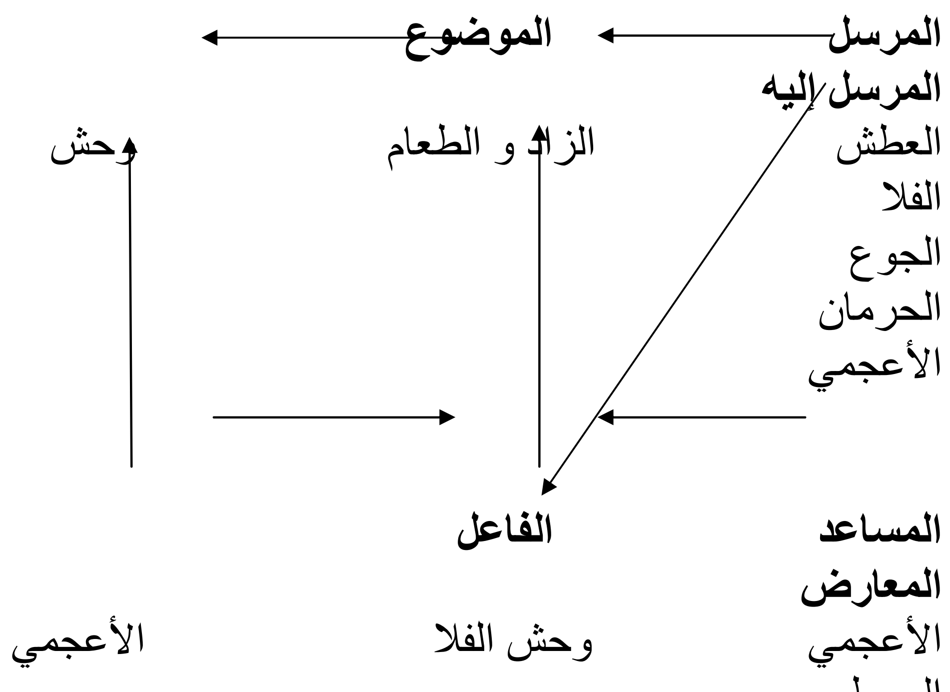
3 - سيف بن ذي يزن، ص56

4 - modalité pragmatique.

5 - سيف بن ذي يزن، ص57.

6 - م ن، ص57.

نمثّل لذلك بهذا الرسم:



نـ
تتـ ... الفاعل

و تأويل الفعل إيجابيا كما أن الفاعل لم يعد وحيدا بل استفاد من مساعدين.

يبقى أن نشير أن العامل "وحش الفلا " استحوذ على مجموعة من الأدوار العاملية فهو الفاعل والمرسل و المرسل إليه.

المساعد / المعارض:

---

1 - groupe d' entre vernesp23.

يبدأ "الأعجمي" مساعدا يدب "وحش الفلا" على الكنز و يسهم بذلك في تشكيل كفاءته بتقديم /وجوب الفعل/ + /رغبة الفعل/ /معرفة الفعل/ /قدرة الفعل/ وهي الصيغ التي نقلته من /اللامعرفة/ إلى /المعرفة/ .

إلا أن "الأعجمي" في لحظات من السرد يتحوّل إلى معارض و فاعل ضديد يقوم بفعل المنع (فعل ـ لا فعل)

"أخرجني من الغار وخذ مني السوط" "[1]"

نلاحظ أن "الأعجمي" كان مساعدا على المستوى المعارفي (cognitif) وليس على المستوى التداولي (العملي) مما يدل على الاحتيال وطبيعته العدوانية، كما أن السوط كان عاملا مساعدا وسببا في إنهاء مأساة "وحش الفلا" و بذلك أضحت خانة المساعدة أكثر ثراء بانتفاء المعارضة.

تنبغي الإشارة إلى أن بعض العوامل تؤدي وظائف متعددة يمثّل "وحش الفلا" المرسل والفاعل والمرسل إليه (المستفيد) .

"الأعجمي" كان مرسلا ومعارضا ومساعدا و لم يصل إلى خانة التلقي

أما من جهة الأعجمي فإن الفاعل "وحش الفلا" تحوّل إلى موضوع، و "الأعجمي" إلى فاعل يرغب في الإجهاز عليه.

5.الأدوار الموضوعاتية:

نقوم في خطوة من التحليل إلى تحديد التيمات إنطلاقا من الوحدات النصية وإبراز أفعال الممثلين : "وحش الفلا" و "الأعجمي".

1) الحرمان والتعاسة: بدأ "وحش الفلا" رحلته وحيدا يعاني الجوع والعطش والحرمان والغربة و قساوة الطبيعة.

"ظل وحش الفلا يسير في البراري والقفار" "[2]"

---

1 - سيف بن ذي يزن، ص57.
2 - سيف بن ذي يزن، ص56.

يبدو غريبا ضعيفا لا أنيس له و لا رفيق يطلب من يشد أزره يأخذ بيده

"يا مولاي أنا رجل غريب عن الأوطان " "[1]".

2) المعرفة: يتطلّع إلى المعرفة ولا يترك صغيرة و لا كبيرة إلا فحصها ومحّصها، فهو ليس متلقيا سلبيا بل فاعلا إيجابيا .

"اعلم يا ولدي أني أنتظرك في هذا المكان منذ مدة من الزمان، فإنه يوجد في ذلك الغار كنز، فيه سوط مطلسم، ولا يقدر على أخذه إلا غلام اسمه وحش الفلا" "[2].

يسمع ويسأل "قال وحش الفلا : وما منفعة ذلك السوط؟

إن هذا السوط إن ضرب به شخص قتل لوقته وساعته، لا يقف أمامه جن و لا إنس""[3]" .

3) البطولة والشجاعة والذكاء: استطاع "وحش الفلا" أن يتخطى الصعوبات ويتجاوز المحن التي جعلت منه بطلا شجاعا قويا لا يهاب الموت

"فمد يده يأخذ السوط و عاد راجعا وهو لا يصدق بالنجاة" "[4]"

و هكذا يكون قد أسهم في تشكيل كفاءته التي تسمح بتحقيق ذاته فهو بطل عارف قادر خبير بفنون القتال يتفطن إلى خطة غريمه وما كان يضمر له من شر، استطاع بفعل مهاري وخفة أن يقضي عليه

"ضربه بالسوط فإذا برأسه عن جسده قد طار" "[5]"

---

1 - م ن، ص56 .
2 - م ن، ص56.
3 - سيف بن ذي يزن ، ص 56.
4 - م ن ، ص57.
5 - م ن، ص57.

إذا كان "وحش الفلا" في البداية خاوي الوفاض منفصلا عن موضوع القيمة فإنه صار في النهاية قويا كاسبا غانما متصلا بالسوط والزاد فقوية شوكته وأصبحت له قائمة.

السوط وهو أداة عجيبة"[1]" يحمل معنى إيحائيا و يعد علامة تدل على القدرة الحربية"[2]" أمّا الزاد فإنه يمثل القدرة البيولوجية.

4) الإيمان: "فحمد وحش الفلا ربه على نجاته من يده" "[3]" "والحمد هو الثناء بالجميل على الجليل على جهة التعظيم والتبجيل""[4]".

و إذن فهو مؤمن شاكر لربه غير مبطر .

و على عكس "وحش الفلا" فإن "الأعجمي" و معناه الآخر الأجنبي حريص على مصالحه وامتيازاته يوجس الشر و يأبى إخراجه من الغار همه الوحيد هو الاستئثار بالسوط والسطو عليه ليس إلّا:وائتني بالسوط ـ ناولني السوط "[5]"

ولعل في هذا التكرار الحرص الشديد على تملّكه لأهميته وخطورته.

حسبه أنه شخصية سادية و ساحر كذّاب "أنا أبطل لك جميع المهالك من السحر" "[6]" غير مؤتمن خدّاع آشر، يحاول بما أوتي من مكر وخبث و دهاء الإجهاز على "وحش الفلا"

"و أخذ الأعجمي يغريه و يحاول أن يخدعه ويلهيه" "[7]"

---

1 - texte narratif, jean Michel Adam, Nathan, 1994, p61.

2 - texte narratif, jean Michel Adam, Nathan, 1994, p61.

3 - سيف بن ذي يزن، ص56.

4 - مولاي أحمد الطاهري الإدريسي، العقد الجوهري، الطبعة الأولى، المطبعة العلوية بمستغانم،1993، ص11-12.

5 - سيف بن ذي يزن، ص56 - 57.

6 - م ن، ص57.

7 - م ن، ص57.

يتظاهر بأنه حليف خير، ولكن الحقيقة غير ذلك فهو ظاهر ولا كينونة.

6.الفضاء:

فضاء يبعث على الراحة و الشعور بالأسى و الإطمئنان بعد طول معاناة و تجشم الأهوال.

"ظل" "وحش الفلا " يسير في البراري و القفار يومين كاملين ، و في اليوم الثالث أشرف على غار و ما أن قصد إليه حتى سمع فيه صوت إنسان ، فعجب "وحش الفلا " و خاف و لكن جوعه و عطشه أسرعا به إلى الغار "[1] "

يسهم هذا الفضاء في تحويل مسار الأحداث بطريقة تقوم على التغيير

السير في القفار ← الشعور بالخوف و الجوع و العطش (الحرمان) ← لاتوازن

الغار ← الدعة و الراحة و الطعام ← توازن

---

1 - سيف بن ذي يزن، ص56.

نلمس في النص نوعين من الفضاءات حسب نظرية "غريماس" الأول يسمى "الفضاء الخارجي " "[1]" ، و هو يتمثل سابق التحول و لاحقه و هما " القفار و البراري " أي المكان الذي يحتوي الثاني.

و الثاني : "فضاء الفعل " "[2]" و هو المعني بالتحولات و الآخر يمثل المقطع النهائي.

حقًا إن المكان أو الفضاء مهما كان لا يأتي مجانًا بالمنظور السينمائي لأنه يعبر عن موضوع أو قيمة أخلاقية . "[3]"

لأن القفاز أو الأرض القفر تومىء إلى حالة لا توازن بــ "وحش الفلا " بينما الغار يوحي إلى حالة توازن.

إن الفوق "[4]" أو الأرض القفر تحمل سمات قفرية يكابد فيها الفاعل "وحش الفلا " نار العذاب و هو على شفير الهلاك.

أما التحت "[5]" أو الغار هو نافدة إغاثة نافدة لا معدى عنها حيث وجد الحماية و الأمن و الطعام.

الأمر الذي أدى إلى ظهور ثنائيات ضدية و تقابلات فضائية:

فوق نقيض تحت

---

1 - espace hétérotopique.
2 -espace topique.
3 - axiologique.
4 - le haut.
5 - le bas.

القفار و البراري	نقيض	غار
الموت	نقيض	الحياة

الغار يعد أيضا فضاء مغلقا "[1]" يجمع ذخيرة ثمينة و تراثا ماديا باسم "وحش فلا" لا ينفتح إلا بذكر اسمه و لا أحد يستطيع فتحه من دونه.

اعلم يا ولدي أنني انتظرك في هدا المكان مدة من الزمان فإنه يوجد في ذلك الغار كنز عليه خدم من الجان و فيه سوط من الجلد مطلسم و لا يقدر على أخذه إلا غلام اسمه "وحش الفلا" "[2]".

إن هدا الفضاء المغلق يمثل التراث الذي خلفه الأسلاف الأخيار للأخلاق بغية الإضطلاع بمهمة الجهاد و التحرير و النهوض برسالة التوحيد -رسالة الإسلام-.

في الغاز تزود "وحش فلا" بالسوط و الطعام يتحدد المكان بوصفه منطلقا إلى وجهة أخرى.

و المغارة لا تختلف عن رحم الأم"[3]" (l'utérus) من حيث الشكل و الوظيفة فيها حصل على الغذاء أساس العيش، و هي الرقعة التي توحي بالتحوّل الذي يشبه المكان التحويلي "و الموقع الذي يشكّل مصيرا" "[4]" ، و المغارة هي "الحفرة (الأم) التجدد والانبعاث" "[5]".

---

1 - hermétique / fermé.

2 - سيف بن ذي يزن، ص56.

3 - Gharafi miloud, approche sémiotique d'un compte des milles et un nuits, université de paris3, Sorbonne nouvelle, paris1991, p38.

4 - ياسين ناصر، المساحة المختفية، قراءات في الحكاية الشعبية، المركز الثقافي العربي، ط1، 1995، ص84.

5 - علي زيغور، قطاع البطولة والنرجسية في الذات العربية، دار الطليعة، بيروت، الطبعة الأولى، 1982، ص 128.

يخرج البطل بإرادة الله ثم بواسطة مهارته وبطولته يبزّ خصمه ويغنم، فيستعيد توازنه والسكينة والأمن، و يحطّم بذلك العدو الوجودي ممثلا في الخوف والحرمان والغربة، و الخروج "من شيء حاو هو ولادة جديدة وولادة ثانية، خروج جديد إلى النور والحياة و دليل الإستمرارية والانهاضية والادرامية" "[1]"، وهو يشبه المكان الحميم رمز الإلتجاء والاحتواء الإنساني، مكان الدفء والدعة و "مكان الطمأنينة الذي يعدّ في أحد تجلياته أموميا""[2]".

2.1 التناص Intertextualité "[3]":

إذا كان الغاز تلك الحفرة العميقة التي آوى إليها الرسول صلى الله عليه وسلم يتلقى القرآن ناشدا الحماية و الإطمئنان لمواجهة الكفار كذلك الأمر بالنسبة ل "وحش فلا" فانه لجأ إلى الغار ليستعيد السوط بوصفه تراثا و كنزا لمحاربة الكفار و هنا "المختطف" و من ثم الحصول على نصيب من الطعام و الأمن و الحماية .

---

1 - المرجع نفسه، ص129.
2 - سليمان حسين، مضمرات النص والخطاب، منشورات إتحاد الكتاب العرب، 1999، ص 305.
3 - la rencontre des idées.

الفصل الثالث

وحش الفلا ينقذ شامة

الحكاية السادسة:

1 **.المكون السردي:**

المقطوعة السردية تصور فعل إساءة التي تعبر عن سلب وامتلاك الفاعل الممثل ب"المختطف " و موضوع القيمة الممثل ب"شامة"، إذ يستدعي اللاتوازن هذا إصلاحا لإعادة التوازن.

وحتى نبرز الآلية التي تحكم البنية السردية وجب علينا فحص ملفوظ الحالة في الوضع البدئي و تحديد العلاقة القائمة بين الفاعل وموضوع القيمة.

"و ظل "وحش الفلا " في سيره حتى أشرف على مدينة عالية الأسوار و أبواب المدينة كلها مغلوقة، وأهل المدينة يقفون كلهم على الأسوار يبكون بدموع غزار، وقد لبسوا السواد كمن فقد أعز الأهل والأولاد، ورأى خارج المدينة خيمة منصوبة...، فاتّجه "وحش الفلا " إلى هذه الخيمة، ينظر ما بها وقد أخذ منه العجب... و ما إن اقترب من الخيمة وأزاح بيده الباب حتى بهره جمال العروس، وقد جلست وحدها تبكي ". "[1]"

هنا تأتي قوة مساعدة تدخل في تواصل مع "شامة "، فتشغل بذلك "شامة" موقع المرسل الذي ينقل فعلا معرفيا إلى "وحش الفلا " بوصفه مرسلا إليه"م يبكيك يا أجمل ما في الدنيا؟"وقالت له:أنا أيها الشاب المليح بنت ملك وسلطان، وقد تزوجني عفريت من الجان.

وكيف كان في الحال؟

اعلم يا سيدي، أن اسمي "شامة " بنت الملك " أفراح " " "[2]".

يتمحور التواصل حول المعرفة وموضوع الاختطاف الذي يكشف عن أداء معرفي يتمثل في قرار المرسل إليه لدرء أو دفع الإساءة.

"فلما سمع "وحش الفلا" هذا وعرف أنها "شامة" بنت الملك "أفراح" الذي رباه وهو صغير، عزم على تخليصها بعون الملك المعبود" "[3]".

الحكاية المتضمنة: (récit Enchâssé)"[4]":

يمكن اعتبار هذه الحكاية سابقة (Analepse)"[5]" لكونها تتمثل في إيراد حدث سابق للنقطة الزمنية التي بلغها السرد "[4]" .

---

1 - السيرة: سيف بن ذي يزن، ص58.

2- السيرة: سيف بن ذي يزن، ص58.

3 - م ن، ص 58.

4 - T.TOTOROV : poétique de la prose, édition du seuil, 1971-1978, p37.

5 - GERARD GENETTE, figure3, édition du seuil, paris, p82 - 90.

5 - السيرة: سيف بن ذي يزن، ص58.

التحريك :

نستشف من خلال الملفوظات أن الفاعل (ف1) المتمثل في الحكيم "سقرديون " يحاول أن يمارس فعله الإقناعي على الفاعل (ف2) المتمثل بالملك "أفراح"

"لما رأى أن الملك "أفراح" قد عصى أمره ولم يقتل ابنته و لا الغلام" "[5]"

غير أن الملك "أفراح" (ف2) يرفض الانصياع والامتثال له:

"سار قاصدا المدينة "سيف أرعد "، فبينما هو سائر إذ وجد في طريقه كاهنا فأخبره بحاله وعزمه على أن يفرق بين الملك "أفراح" وبين ابنته ...فتعهد الكاهن بتدبير الأمر" "[1]"

الكفاءة والأداء :

إن وصف الساحر (الكاهن) بالدهاء والحيلة، يجعله كفـءا حسب / معرفة الفعل / التي تمثل قدرة التنبؤ وبرمجة العمليات الضرورية لتحقيق برنامج سردي معين "[2]".

و هذا ما نلفيه من خلال "العقد" وتعهد بتدبير الأمر" "[3]"

"ودخل الكاهن مرصده، وعزم وهمهم... فخرج له مارد هائل المنظر اسمه "المختطف"، وأمره أن يأسر "شامة" بنت الملك "أفراح" على أن تكون له هدية " "[4]" .

البنية الخلافية (structure polémique):

1- السيرة: سيف بن ذي يزن، ص58.

2 - Groupe d'entrevernes, analyse sémiotique des textes, presse universitaire de Lyon, p35.

3 - السيرة: سيف بن ذي يزن، ص58 - 59.

5،4 - م ن، ص58.

إن المسار السردي يظهر فاعلا مضادا ممثلا في "المختطف" الذي يقوم بدور السلب و الأسر.

إن البرنامج المضاد هو الفصل بين يدي الملك "أفراح" وبين ابنته "شامة" "خوفا من أن تقترن الشامتان فتنتهي عبادة النجوم " "[5]" ، إذن فموضوع قيمته هو المحافظة على عبادة النجوم.

التحريك :

تعكس صورة "المختطف" صورة القوة والعنف، حيث جعل منه "منظره الهائل" شخصا مخيفا، و هذا ما تدل عليه لفظة "المختطف" مثلما نرى لاحقا.

يأخذ التحريك شكل العقد الائتماني القائم على التبادل.

"فأمره الكاهن...أن يأسر شامة على أن تكون له هدية" "[1]".

البرنامج المضاد للمختطف:

يعكس المقطع السردي قرار القيام بالأداء التداولي :" وأسرع المختطف إلى مدينة الدور، و صرخ عليها صرخة اهتزت لها الأرض...فقال لهم: أريد منكم أن تزينوا "شامة" وتخرجوها في خيمة لأتزوج بها، وإلا خرّبت المدينة وأخذتها غصبا عنكم..." "[2]".

التحريك:

تقوم العلاقة بين الجن "المختطف" ورجال المدينة على أساس القوة والرعب حيث يمارس "المختطف" فعله الإقناعي كمرسل ـ بالتهديد ـ

1، 2 - السيرة: سيف بن ذي يزن، ص58.

بفضل /قدرة الفعل/ ليجعل الفاعل الجماعي كمرسل إليه ينفصل موضوع القيمة الممثل ب "شامة " . فالعلاقة بين "المختطف" والفاعل الجماعي، أي بين المرسل والمرسل إليه هي علاقة تدريج صيغي.

ففي الوقت الذي يملك الفاعل "المختطف" (ف3) القدرة التي تمكنه من فعل الأمر.

يعدم الفاعل الجماعي الممثل بالملك " أفراح " ورجاله (ف2) هذه الصيغة التي تجعله يرفض هذا الأمر، ويمكن التمثيل لذلك:

المختطف (الجن)	مهيمِن (dominant)
أفراح ورجاله	مهيمَن (dominé)

فقبول الفاعل(ف2) لهذا الأمر يدل على /إرادة الفعل/ ناتجة عن / قدرة فعل/ عند المختطف / قدرة ـ فعل ـ إرادة / يأخذ التحريك إذن، شكل تعاقد أمري "[1]" يقوم على /واجب الفعل/.

أمر	/ واجب الفعل/
قبول	/ إرادة الفعل /

الأداء :

لقد اجتمعت /الإرادة/ و / الواجب / إلى جانب / المعرفة / و / القدرة / التي تمثل كفاءة " وحش الفلا " .

بحكم هذه الكفاءة يستطيع أن يجهز على "المختطف" وضرب يد المختطف كأنه نثرها بمنشار" "[2]".

ليعبر بذلك عن دفع الإساءة وإرجاع التوازن.

1 - contrat injonctif

2 ـ السيرة: سيف بن ذي يزن، ص59.

لقد قام "وحش الفلا " ب "فعل الواجب/ بحكم إرادة الفعل / و / واجب الفعل/ فإذن هو تعاقد ترخيصي" "[1].

يعد أداء "وحش الفلا " التداولي اختبارا رئيسيا"[2]" أو حاسما "[3]" لأنه أدى إلى دفع الإساءة عن موضوع "شامة" .

التقويم:

يأخذ التقويم شكل اعتراف ببطولة الفاعل المنقذ "وحش الفلا " .

أمّا "شامة" باعتبارها موضوع الرغبة أو القيمة فقد أسرعت إليه، وعبّرت له عن حبها وحثته على خطبتها، يمكن أن نعد هذا التقويم اختبارا تمجيديا. "4"

2 . الصور و الموضوعات :

تنسج هذه الحكاية شبكة من الصور و الموضوعات

2 . 1 / الحياة/ نقيض / الموت /

تتوزع على طول الخطاب مجموعة من الصور المتشاكلة التي تحمل معنى الحياة والموت.

ومن الصور التي تومئ إلى موضوع / الحياة /

الفرح والسرور - يغنون - ينشدون .

والابتهاج يعنى السرور "[5]" ، فليس عجيبا أن تعود إلى المدينة زينتها.

يقول تعالى:<<**المَالُ والبَنُونَ زِينَةُ الحَياةِ الدُنْيَا**>> "[6]"

---

1 - contrat permissif

2 - l'épreuve principale, voir A.j Greimas, sémantique structurale recherche de méthodes, pp196, 197,198.

3 - l'épreuve décisive, voir A.j Greimas, les acquis et les projets-introduction à la sémiotique narrative et discursive, joseph courtes, p9.

4 - A.j Greimas, sémantique structurale, pp196, 197,198.

5 - ابن منظور، لسان العرب، المجلد الثاني، مادة (ت ث ج ح)، ص 216.

6 - سورة الكهف، آية 46.

لذلك أمر الملك "أفراح" بالأفراح بعد أن دب الإطمئنان

"وعاد بهما إلى المدينة وأمر بإقامة الزينة والأفراح" "[1]"

وتعبر بعض الصور في المقابل تعبيرا صريحا عن موضوع /الموت/.

لبسوا السواد ـ فقد أعز الأولاد ـ تبكي ـ تندب حظها ـ الرعب ـ الخوف.

هذه الشبكة الصورية تحمل معنى الموت، فصورة " تخريب تشي بالفعل الإجرامي و توحي إلى القلق والموت، وتحيل صور "تكدر الجو و أظلم إلى الموت، لأن الظلمة ذهاب النور، وهي خلاف النور" "[2]" ، وليلة ظلماء، ويوم مظلم شديد الشر "[3]".

2 . 2 /القوة/ نقيض/ الضعف/

إن هيئة "المارد" تعكس القوة، إذ جاء في القاموس "مارد" يعني العملاق أو الطاغية "[4]" . وهذا المعنى محقق في الخطاب من خلال مجموعة من الصور التي تحيل إلى شدته وشكله المخيف.

فالصور "مارد هائل المنظر". هائل من هال يهول، هولا بمعنى خاف و رعب "[5]" .

إن هذه الصور توحي بالعنف و الضخامة التي دفعته إلى فصل "شامة " عن المدينة و من ثم أسرها.

وتأتي صور أخرى لتنحو منحى الرعب والعنف."خربت المدينة على رؤوسكم" "[6]"، و أخذتها (شامة) غصبا عنكم "[3]"، غصب غصبا

---

1 ـ السيرة : سيف بن ذي يزن، ص 60.
2 ـ لسان العرب، المجلد الثاني عشر، مادة (ن هـ)، ص92.
3 ـ المصدر السابق، ص 378.
4 ـ القاموس الجديد للطلاب، ص 986.
5 ـ القاموس الجديد للطلاب، ص1269 .
6، 3 ـ السيرة: سيف بن ذي يزن، ص59 ـ 60..

بمعنى أخذ الشيء ظلما وقهرا "[4]". فهي تشير إلى ظلمه وقهره لما تحمله من معاني الخسة والسخط والغضب والتقزز.

إذا كانت "صاح" بمعنى صوّت بأقصى طاقته "[5]" والصيحة تعني العذاب، قال تعالى:<< فَأَخَذَتْهُم الصَيْحَة >> "[6]"، فتكون إذن إشارة إلى عذاب المدينة، ولعل المعنى هو الإقدام في جسارة على تسليط العذاب على المدينة.

و يعرف موضوع /الضعف/ في المقابل بحزمة من الصور التي تشير إشارة صريحة : أو توحي إليه "امتلأت المدينة بالرعب والخوف" "[7]".

تدل هذه الصور على أن أهل المدينة يقفون موقفا معاكسا، فهم ضعاف يؤلمهم الخَطْب وينكبهم العطب.

"وهم خائفون مرتجفون" "[1]". ومما يؤكد معنى الخوف والانكسار ما تعكسه الملفوظات التالية:"لم يملكوا إلا أن ينفذوا ما أمر به المارد" "[2]".

"و أخذت أم شامة تلطم وجهها" " و وقف أهل المدينة يصيحون ويبكون " "[3]".

هذه صور تنم عن / عدم قدرة/ المدينة على مواجهة قوة "المارد" و بطشه. ومن جهة أخرى، فإن إجهاز "وحش الفلا " على " المارد " علامة من علامات القوة بالنسبة ل "وحش الفلا " وعلامة ضعف بالنسبة ل " المارد ".

---

4 - القاموس الجديد للطلاب، ص 731.
5 - ابن منظور، لسان العرب، المجلد الثاني، مادة (ت ث ج ح)، ص 521.
6 - سورة الحجر، آية 73.
7 - السيرة: سيف بن ذي يزن، ص 59 - 60.
1 - السيرة: سيف بن ذي يزن، ص59.
2 - م ن، ص59.
3 - م ن، ص59.

" فصرخ المارد من الألم، وأخذ يده... ووضعها مكان القطع خوفا من أن يخرج الدخان فيموت ـ وطار" "[1]" . فليس أهل المدينة هم وحدهم ممن يقف موقف الضعف، بل نجد إلى جانب ذلك "المارد " الذي كاد أن يقع بين أنياب الموت فهرب، وبذلك تنتفي صورة "المارد" وتتهلهل كفاءة "سقرديون" وتتهدد عبادة النجوم.

و إذا كان شكر الإنسان لله يعتبر علامة من علامات الخضوع لجبروته والتسليم بعظمته وقوته، فإن تخليص و تحرير "شامة " من مخالب "المارد" علامة من علامات القوة.

2 . 3 الخير / الشر:

إن المارد من طبعه الشر، فهو يهدّد أهل المدينة بالموت إذا لم يستجيبوا له كما تؤكده الملفوظات: أريد منكم أن تزينوا "شامة" وتخرجوها في خيمة لأتزوج بها، وإلا خرّبت المدينة وأخذتها غصبا عنكم" "[2]" .

ولعل الصور: خربت ـ غصبا ـ توحي بالنزعة العدائية التي تطبع شخص " المارد" بالأذى.

إن "المارد" لا يتورع ولا يتلكّأ في إلحاق الضرر لكون "الجن عامة مؤذية شريرة تجلب النجس والمرض والفشل وتنشر الرعب" "[3]".

" والجان إما خيِّر مُعين، و إما شرير خبيث، وإما شقي ساحر" "[1]".

---

1 - م ن، ص60.

2 - السيرة: سيف بن ذي يزن، ص59.

3 - إبراهيم بدران/ سلوى الخماش : دراسات في العقلية العربية، الخرافة، دار الحقيقة، بيروت،1979، ط2، ص31.

فالمارد ـ هنا ـ يعين "سقرديون" باعتباره خصما ل"شامة " و "وحش الفلا " حفاظا على الايدولوجيا السائدة.

"خوفا من أن تقترن الشامتان وتنتهي عبادة النجوم" "[2]".

وفي المقابل، نجد مجموعة من الصور التي تنمّ عن موضوع /الخير/.

لقد استطاع "وحش الفلا " من قتل المارد بعدما أخذ على عاتقه مَهمة تخليص "شامة" من ربقة "المارد" وقطع دابر الشر الذي يتهدّد الضعيف.

فيكون بذلك مثالا حيا للخير، إذ تشير صورة "شكر" إلى طيبة " وحش الفلا " الذي دأب على إحلال الفرحة بدل الحزن، وضمان السلامة وأمن الضعيف من بطش القوي الفتّاك.

3 . القيمة الخلاقية للموضوعات :

3 . 1 /انشراح / نقيض / تعاسة / ، /الحياة/ نقيض/ الموت/

إن حالة الارتياح التي تسم المدينة يغشاها نوع من التعاسة بعد أن أقدم الجن "المختطف" على تخريب مصدر اطمئنانها و راحتها وهدوئها.

ويؤكد فعل الإساءة عن حالة التعاسة التي تضرب المدينة حيث أراد "المختطف" اغتصاب "شامة " بنت الملك "أفراح" أملا في تحقيق حالة ارتياح لدى "سقرديون" بوصفه المستفيد الأول ولسان حال الأحباش، غير أن "المارد" ومن ورائه "سقرديون" لم يجنيا من سعيهما الشنيع إلا الشقاء والألم.

وتشير الصور " اغتاظ ـ حنق ـ حقد إلى حالة التعاسة التي آل إليها "سقرديون" في حين تومئ هذه الشبكة الصورية /الفرح/السرور/يغنّون/

---

1 ـ عبد الحميد يونس : الحكاية الشعبية، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ص45.

2 ـ السيرة : سيف بن ذي يزن، ص59.

ينشدون/الزينة/ الأفراح/ المبثوثة في الخطاب إلى حالة الانشراح التي تطبع المدينة نتيجة اتصالها بموضوع "شامة"، السرور : الابتهاج "[1]" .

وقد أضفى هذا الاتصال نوعا من الدفء والأمن والشعور بالانشراح على المدينة التي أخرجها "وحش الفلا" من دائرة الخوف والاضطراب ومكّنها من تجاوز مرحلة الهول والموت والدخول إلى مرحلة الانشراح والسعادة.

إذا كان الإحساس بالأمان والسلام قد أحاط المدينة كلّها، فإنه شمل "سيفا" بنوع من التخصيص لتتويجه بالزعامة وما يصحبه من سؤدد وفخر.

3 . 2 انشراح / نقيض / تعاسة / ،/قوة/نقيض/ضعف/

إن امتلاك "سقرديون" للقوة بحُكْمِ المَنصب والنفوذ و اعتماده على الكهان والسحرة أكسبه شعورا بالانشراح مكّنه من تهديد المدينة بالتفريق بين "شامة " وأهلها.

بينما هو سائر، إذ وجد في طريقه كاهنا سحارا يقال له "عبد النار" فأخبره بحاله و عزمه على أن يفرق بين الملك "أفراح" وابنته خوفا من أن تقترن الشامتان، فتنتهي عبادة النجوم.

كذلك ظهر "المختطف" بفعل الساحر، معلنا رغبته في أسر "شامة" والزواج بها، غير أن "وحش الفلا " كشف عن ضعفه ووهنه.

" فرفع "وحش الفلا " السوط، وضرب يد المختطف، فقطعها كأنه نثرها بمنشار" "[2]"

وقطع اليد تعني إبطال القوة، وتُبين عن عدم قدرته على اغتصاب "شامة "، الأمر الذي زاد من شقائه وألمه وتعاسة "سقرديون" بعد أن رأى المدينة مزدانة.

1 - لسان العرب، ابن منظور، المجلد الثاني، مادة (ت ث ج د)، ص 216.
2 - السيرة: سيف بن ذي يزن، ص59.

3 . 3 انشراح / نقيض / تعاسة / ، /خير/نقيض/شر/

لقد أدت إساءة "سقرديون" إلى تمكين الهول في قلوب أهل المدينة، الشيء الذي دفع "وحش الفلا " إلى أن يرد الجميل والمعروف للمدينة فيعيد لها توازنها الذي يحقق لها الانشراح و يغمرها بالأفراح.

لذلل يستعد لمواجهة "المارد" فيخلص المدينة من تعاستها وشقاءها ويهبها الحياة والسعادة.

3 . 4 انشراح / نقيض / تعاسة / ، /خير/نقيض / شر/

إذا كانت المدينة عرفت حالة الانشراح، فإن الجن "المختطف" و " سقرديون " لم يعرفا إلا حالة التعاسة الملازمة لاتصال موضوع "شامة" بالمدينة، واتصال "وحش الفلا" ب "شامة" و من الطبيعي أن يحيا "سقرديون" هذه الحالة التي للاختلاف الحاصل بينه وبين "وحش الفلا " سواء من حيث الجنس أم من حيث المعتقد.

فهما عالمان لا يلتقيان أبدا، إنما يتقاطعان في نقطة الإساءة التي تولّد المواجهة بين خصمين يعبران عن الصراع القائم بين الخير والشر، وبين الإيمان والكفر وبين العروبة والحبشية.

يؤكد فعل الإساءة عن حالة التعاسة التي تجتاح المدينة و تستبد ب "وحش الفلا "، حيث أراد "سقرديون" و أتباعه فصل شامة عن المدينة و "وحش الفلا " حتى لا تلتقي الشامتان أملا في الوصول إلى مرحلة الانشراح، لكنهم لم يجنوا من الإساءة تلك إلا شقاء أكبر وتعاسة أشد.

4.البنية العاملية:

يعد مشروع زواج "شامة" بالجن المدعو "المختطف" تهديدا وسببا أساسيا أدّى إلى سوء الأحوال وتردّي الأوضاع، وخلق حالة من اللاتوازن خيّمت على المدينة برمتها.

"ظل وحش الفلا يسير حتى أشرف على مدينة عالية الأسوار، و أبواب المدينة كلّها مغلقة، و أهل المدينة يقفون وهم يبكون" "[1]" .

ثم رأى "وحش الفلا" خيمة منصوبة خارج المدينة مما أثار فضوله و اندفع إلى معرفة الخبر اليقين، والرؤية تدخل ضمن المعرفة.

المرسل/ المرسل إليه:

تعد "شامة" عاملا أساسيا في اطلاع "وحش الفلا" بما حدث مقدمة له مجموعة من المعارف التي تستنهض الهمة وتحرّك الفاعل .

"أنا أيها الشاب المليح بنت ملك وسلطان وقد تزوّجني عفريت من الجان، اعلم يا سيدي أن اسمي شامة بنت الملك أفراح وهؤلاء أهلي و أقاربي" "[2]"

.

وهي بذلك تنقله من /اللامعرفة/ إلى /المعرفة/ و تغرس فيه عنصر الرغبة.

"شامة" ليست العامل الوحيد المشخَّص الذي دفع "وحش الفلا" للقيام بفعل التحرير، بل هناك عوامل أخرى مشخَّصة ومجرّدة.

الأول مجرّد يتمثّل في تبادل المشاعر.

"التقت أعينهما في نظرة أعقبتها ألف حسرة" "[3]".

و الثاني مشخّص متمثلا في الملك "أفراح".

---

1 - سيف بن ذي يزن، ص57.
2 - م ن، ص 58.
3 - سيف بن ذي يزن، ص58.

"لمّا سمع وحش الفلا هذا وعرف أنها شامة بنت الملك أفراح الذي ربّاه وهو صغير، عزم على تخليصها " "[1]" .

هذه العوامل مجتمعة كانت وراء برنامج ذي طابع تداولي"[2]" يأخذ صبغة المواجهة بهدف تحويل حالة اللاتوازن إلى حالة توازن .

وتتكوّن خانة الإرسال من عامل جماعي مشخّص ومجرّد مما يعني أن سهم الرغبة ليس محصورا بين الفاعل والموضوع لأنه ينفتح على متلق جماعي، ويحتل خانة التلقي عامل مشخَّص يتألف من مجموعة من الممثلين:

شامة ـ الملك أفراح ـ وحش الفلا ـ أهل المدينة

هذه المزدوجة تلفت انتباهنا إلى تباين العوامل من حيث النوع والطبيعة(مشخّص مجرّد).

الفاعل/ الموضوع:

ليس ثمة ممثل واحد يؤدي هذا الدور على مستوى خانة الفاعل، بل يشاركه عامل آخر مشخَّص ذي طبيعة سحرية يدعى "المختطف" الذي يعمل جاهدا على الفوز بموضوع القيمة مما يوحي ببنية صراعية تفضي إلى مواجهة على أساس أن "وحش الفلا" تأسس فاعلا ضديدا ومعارضا.

"عزم على تخليصها بقوة الملك المعبود" "[3]"

يعتزم الفاعل "وحش الفلا" القيام ببرنامج سردي يهدف إلى تحرير "شامة" بمنع الفعل /فعل لا فعل/، والموافقة تعد تعاقدا ائتمانيا، وفعل التذكر

---

1 - م ن، ص58.

2 - faire pragmatique, voir Greimas, du sens2, seuil, 1983, p213.

3 - سيف بن ذي يزن، ص58.

بصيغة عَرَفَ، هي تأويل لفعل إيجابي لفعل سابق جاء دليلا على رد الجميل.

"لما عرف أنها شامة بنت الملك أفراح الذي رباه وهو صغير عزم على تخليصها" "[1]".

و تجدر الإشارة إلى أن هناك علامات حاملة لدلالات يمكن أن تنتقل من خانة الإرسال إلى الموضوع مثل المودة باعتبار أن موضوع القيمة ذريعة وحيّز لاستثمار القيم.

المساعدة/ المعارضة:

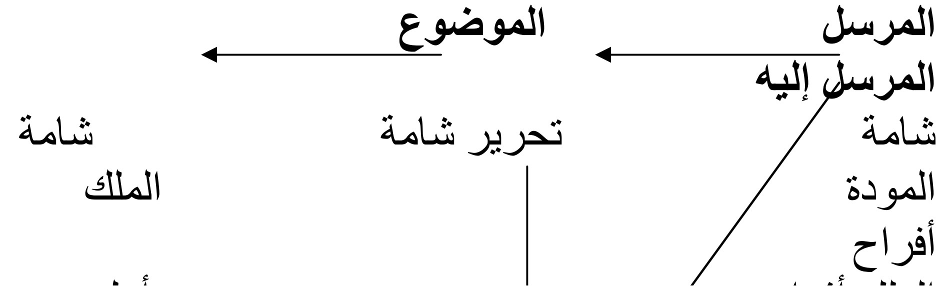
يبدو الفاعل وحيدا في مسعاه الهادف إلى تحرير "شامة" وخلق حالة توازن نقيضة للحالة الأولى.

ولئن كان عنصر المساعدة قليلا إلا أنه يبقى قويا وفعّالا قادرا على تقوية رغبة الفاعل ودعمها من جهة وكسر شوكة المعارضة وإن كانت ثرية وقوية.

"قال وحش الفلا و ما منفعة ذلك السوط ؟

إن هذا السوط إن ضرب به شخص قتل لوقته وساعته، لا يقف أمامه جن ولا إنس" "[2]".

و من باب توضيح عملية تمفصل العوامل وانتظامها في الرسم العاملي التي يؤدي فيها "وحش الفلا" دور الفاعل نقترح المقاربة الموالية:



أوّل ملاحظة نسجّها هي تضخّم كتلة المعارضين من حيث عدد الممثلين، و تضاءل كتلة المساعدين مما يوحي بصعوبة المهمة وفشل الفاعل، إلا أن شيئا من هذا لم يحدث، لأن عنصر المساعدة الوحيد المتمثل في السوط يتميز بقوة سحرية تجعله قويا وفعّالا قادرا على كسر شوكة المعارضة وإن كانت ثرية وقوية.

"قال وحش الفلا و ما منفعة ذلك السوط ؟

إن هذا السوط إن ضرب به شخص قتل لوقته وساعته، لا يقف أمامه جن ولا إنس" "[1]"

وتلفت انتباهنا كتلتا المساعدة والمعارضة في الجانب السحري، السوط من جهة "وحش الفلا" والكاهن و"المختطف" من جهة المعارضة، فالأول مجسّم شيء مادي والعامل الثاني مشخّص في خانة المعارضة.

5.الأدوار الموضوعاتية:

يؤدي الملك "أفراح" دورا موضوعاتيا سلبيا ينم عن العجز فهو مغلوب على أمره ومعطّل الإرادة، لا يقوى على شيء و لا يحرّك ساكنا.

يبدو خائفا وحزينا .

"أبواب المدينة كلّها مغلقة""[2]" .

و السبب في ذلك أنه قطع على نفسه أمر عصيان حكيمه "سقرديون" حيث كان شجاعا متحدّيا إيّاه و رافضا للظلم.

في حين يتّضح أن الممثل "المارد" المدعو المختطف، و هو كينونة عجيبة وخارقة بهيئته الضخمة والقبيحة في موقع القوي الشرير والمهدد و

---

1 - سيف بن ذي يزن، ص56.

2 - م ن، ص 58.

المعتدي بحكم القيم الصيغية التي يملكها: /رغبة الفعل/ و /واجب الفعل/ و /قدرة الفعل/ التي تقترن بتركيباته الفيزيولوجية الهائلة وشكله المخيف.

"مارد هائل المنظر""[1]" و صورة "المارد" تعني العملاق أو الطاغية"[2]"، و تأتي صورة هائل"[3]" من هال يهول هولا بمعنى خاف و رعب بهذا يبدو "المارد" فاعلا فائقا"[4]" لكونه يتموقع على مستوى الآمر و يمارس على المدينة فعلا إقناعيا من النوع الإلزامي إستنادا على هوية الجهة"[5]" الخارقة.

أخذ "المارد" المختطف يؤسس لما يسمى بالوضع التركيبي المقاضي"[6]"حيث أضحى وجود المدينة مهدَدا بالزوال في الوقت الذي استوفى "المارد" كفاءة خارقة تؤهّله لخوض هذه المواجهة و إنهائها بالزواج من "شامة" على مضض.

"أسرع المختطف إلى مدينة الدور، و صرخ عليها صرخة اهتزت لها الجبال، و أطلق بروقه و صواعقه فامتلأت المدينة بالرعب والخوف" "[7]".

ويتجلى تحدّي "المارد" على مستوَيين:لساني وغير لساني

لساني ———— تحدّي ———— غير لساني

↓ ↓

أخذها خيلة عظيمة

---

1 - سيف بن ذي يزن، ص58.
2 - القاموس الجديد للطلاب، ص986.
3 - م ن، 1269.
4 - groupe d'entre vernes, o p, cite, 1987, p31.
5 - عبد الحميد بورايو، التنظيم السردي، ص137.
6 - j. coquet, la quête du sens, paris, 1997, p17.
7- سيف بن ذي يزن، ص59.

خربت   بروق صواعق

غصبا

في حين يبدو "وحش الفلا" حريصا على صلة الرحم وفيّا لا يخذل ولا يتقاعس عن تفريج الكرب و ظافر معزّز لا يتوانى عمّا يقرّر ما دام يراه بعين الاقتناع و الرضى، و لا يخيفه صياح العدو إنسا كان أم جنا، بل هذا يزيده إصرارا و شهامة لإنقاذ "شامة" بنت الملك "أفراح".

"فرفع وحش الفلا السوط، وضرب به يد المختطف فقطعها كأمه نشرها بالمنشار" "[1]"

و إذن، فهو البطل الرافض للظلم و الإذلال، وهو الظافر بالنصر في نهاية المطاف أما المارد المختطف فقد قفل هاربا مكلوما مهزوما.

"فصرخ المارد من الألم وأخذه يده المقطوعة من الأرض، ووضعها مكان القطع خوفا من أن يخرج الدخان فيموت" "[2]" وفي موضع آخر "نشر المارد أجنحته و طار" "[3]".

و عادت إلى المدينة بهجتها وفرحتها وتحوّلت المدينة ـ على سبيل المجاز ـ من اللاتوازن إلى التوازن.

	الحالة البدئية	نقيض	الحالة النهائية	المحور الدلالي
المدينة	ـ وقد لبسوا السواد ـ يبكون بدموع غزار ـ امتلأت المدينة	≠	ـ ضجّ أهل المدينة بالفرح والسرور ـ المدينة ازدانت	ـ فرحة أهل المدينة ـ انشراح

1 ـ سيف بن ذي يزن، ص59.
2 ـ سيف بن ذي يزن، ص59.
3 ـ م ن، ص60.

المختطف و أتباعه	بالرعب ـ صرخ صرخة اهتزت لها الجبال ـ خرّبت المدينة على رؤوسكم	≠	ـ فصرخ المارد من الألم ـ نشر المارد أجنحته و طار ـ واغتاظ سقرديون و ملأ الحنق قلبه	ـ استياء و عدم الرضا ـ انقباض و تعاسة

6. الفضاء :

بعد حصول وحش الفلا على السوط يصل إلى مدينة دور التي تربى فيها ،فيجدها عالية الأسوار مقفلة الأبواب .

حتى أشرف على مدينة عالية الأسوار وأبواب المدينة كلها مغلقة، وأهل المدينة يقفون على الأسوار وهم يبكون بدموع غزار وقد لبسوا السواد ورأى خارج المدينة خيمة منصوبة ...على أن بداخلها عروس "[1]".

تبدو المدينة بوصفها فضاء مركزي مغلقا يوحي بالموت حيث ظهرت قوة معاكسة حاولت أن تمارس فعلها الإقناعي من نوع التهديد فأول أهل المدينة الفعل إيجابيا.

1 - سيف بن ذي يزن، ص57.

إلا أنهم لم يملكوا إلا أن ينفذوا ما أمر به المارد، فألبسوا شامة وزيّنوها وفي خيمة مزيَّنة خارج المدينة تركوها "[1]".

من هنا تبدو المدينة كلها في حالة اضطراب، تعبر عن شبكة من الصور المتجانسة التي تحيل على واقع مترد للمدينة /الرعب /الخوف/خربت/غصب/يبكون/دموع غزار/السواد /يظهر الفضاء وكأنه يعدم عنصر الحياة وينذر بالموت.

تتحرك المدينة بوصفها فاعلا مضادا لرغبة "سيف" في الإقتران "بشامة " فتتحول من فضاء التعايش والاقتران الذي يشي بالحياة إلى فضاء الموت ، تحولا يجعل تحقيق البرنامج السردي بغصب شامة والحيلولة دون اقتران سيف "شامة" أمرا لازبا.

يزداد الإحساس بالألم ويضيق الفضاء بإخراجها في خيمة مزركشة.

لم تعد "شامة" تتجول في فضاء فسيح ينضج بالحرية والسيادة، فهي أسيرة فضاء "الخيمة" الذي يمثل فضاء شرير ، شبيها بالسجن، حيث صارت في وضعية أنكى وأسوأ نقلتها من الأتساع إلى الضيق ،؟ ومن الفوق إلى التحت، ومن الداخل إلى الخارج .

الخيمة ليست مجرد شكل هندسي "[2]" وإنما هي عنصر فاعل يدخل في علاقة تضاد مع "سيف" و"شامة" حتى لا يلتقيا.

من هنا تتخذ الخيمة معنى الشر والغضب الباعث على الإنقباض لتتعالق مع المدينة التي هي أيضا تتألم وتتكفىء على نفسها لتذرف دموعا غزار ساخنة .

---

1 - م ن، ص59.
2 - ابن مالك رشيد، مقدمة في السيميائية السردية، دارالقصبة، ص98.

وبالتالي فإن "شامة" وأهل المدينة لا يبدون مواجهة، وكأنهم معطلون حركيا.

وإذ كان الأمر كذلك ، فهذا أن الخيمة هي فضاء التسلط والإقصاء.

ولهذا نلاحظ بأن الخيمة لا تعني الفضاء الجغرافي بقدر ما تعني الحيلولة دون التقاء الشامتين.

إن هذا الفضاء يمثل عزل "شامة " عن "سيف" لضمان بقاء النظام الإيديولوجي السائد بمعنى أخر ضمان وجود الأحباش وعبادتهم.

"خوفا من أن تقترن الشامتين فتنتهي عبادة النجوم" "[1]".

ولكن وحش الفلا بعد التعرف على "شامة " بنت الملك "أفراح" الذي رباه ، شعر بالألفة حيال هذا الفضاء ، فالمدينة رغم انسدادها لم تعد غريبة ، لأن هذا الفضاء يحقق له المجال الحيوي المفقود ،وهذا ما عبر عنه "غاستون باشلار G.Bachelard "، حينما تحدث عن البيت وما تضمنه من إحساس بالألفة وشعور بالطمأنينة والأمن بقوله.

البيت هو ركننا الأول في العالم، إنه كما قيل مرارا كوننا الأول، كون حقيقي بكل ما للكلمة من معنى "[2]".

عندئذ عزم "وحش الفلا على تحريرها وانتشالها من قبضة الشرير، فرفع "وحش الفلا" السوط وضرب "المختطف " الذي قفل هاربا مكلوما مهزوما .

فتحول الفضاء المغلق إلى فضاء مفتوح، ومن فضاء قفر(dysphorique) إلى قضاء وردي(Euphorique) يبعث على الفرح والبهجة ومن الخارج

---

1 - سيف بن ذي يزن، ص58.
2 - غاستون باشلار، جمالية المكان، ص36.

القاسي إلى الداخل المحبوب إنه فضاء التحرير وصعود مرتقب نحو السلطة.

تجدر الملاحظة أن السارد أفرد للفضاء المركزي صفة تكاد تكون لازمة زهي العلو.

ولعل هذا الاختيار ليس صدفة ولا عاديا ،فالمكان لغة الروح وليس لغة هندسية خرساء"[1].

فلماذا التركيز على صفة العلا ؟

إذا حاولنا أن نؤول البعد الجغرافي الهندسي للمكان إلى بعد إيديولوجي أو دلالي ،وجدنا أن الشكل العالي الذي يحتله القصر أو المدينة أو القلعة أو الصومعة يشبه إلى حد كبير الموقع الذي يحتله الحاكم أو الرجل الصالح في الخريطة الاجتماعية والسياسية .

لذلك، فالبناءات العلوية تحيل إلى السلطة السياسية أو الدينية.

---

1 - نجيب العوفي، مقارنة الواقع في القصة القصيرة المغربية من التأسيس إلى التجنيس، المركز الثقافي العربي، ط1، 1987، ص607.

7.سيميائية الأسماء :

للتسمية في التراث العربي سيميائيات، فالإسم يحيل على علامة و يعد سمة من سمات التفرد، يعني الشخصية وطبيعتها وأعمالها "[1]".

هذه السمة تسقط القناع ، وتبلور المعنى لهذا يقترن الإسم بدلالة "[2]" .

الأسماء ليست بريئة ولم ترد إعتباطيا، وإنما تنتقى بدقة، بحيث تشير إلى دلالة بعينها لأول وهلة.

-أ-"وحش الفلا":

"وحش الفلا" لقب، ليس له دلالة إلا دلالة التحقير والتصغير، وخسة الأصل وضيعة الأرومة، فهو مقطوع الجذور، مجرد من كرم النسب ونجابة الأصل بخلاف تسمية"سيف"

"سيف" هو إسم البطل وهو صاحب الحضور السردي، يحتل موقعا هاما .

إن هذا الإسم الجميل، يحمل معاني حافة إيمائية إيحائية "[3]" تحيل على العدل وإصلاح الإعوجاج، من ذلك السيف البتار وسيف العدالة (Le sabre de la justice).

1- O ducrot Todorov, dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, seuil, paris, 1992, p 291-292

2 - ابن مالك رشيد : السيميائية بين النظرية والتطبيق، ص218.

3 - communication.

"سيف " إسم آلة، وهي صيغة يمكن أن ترد في أغلب الأحيان بمعنى الفاعل، وإذن فهو آلة لضرب الأعناق ووسيلة لقطع شأفة الشر وإقامة العدل .

هذا الإسم يتجلى، من حيث المخرج سهل النطق، لطيف الصوت، عذب السمع، مقبولا لدى الأذواق وجاريا على اللسان وقوي الدلالة .

فهل يرتقي "سيف" إلى سدة الحكم ؟

ب) "سيف":

في البداية كان يلقّب "وحش الفلا"، وكان هذا اللقب يبعث على الرعب والخوف لأن وجود البطل مدعاة إلى الخراب بوصفه علامة تهدد وجود الآخر، أي الأحباش و إيديولوجيتهم.

هذا اللقب صادر عن الآخر و ليس عن أبيه، فالملك "أفراح" الذي يعمل تحت سطوة الملك "أرعد" - وكلهم يعبدون الكواكب - هو الذي سماه "وحش الفلا".

لعل إطلاق هذا اللقب عليه يعود إلى أسباب شتى:

1) تقوم دلالته على إنقطاع النسب، و إتضاع الأرومة يبدو مغموز الأصل سمّاه الملك "أفراح" "وحش الفلا" لأن الصياد وجده في البراري و الخلا، وكأن الإنتماء إلى الخلا جرّده من طهارة الأصل.

2) السبب الثاني يعزى إلى الخوف منه باعتباره علامة كما أسلفت القول.

وبعد أن جاوز"سيف" "وحش الفلا" مرحلة الطفولة وصار فارسا ذا مراس، إكتشف هويته على يد الرجل الصالح (جياد)، فتحول إسمه إلى "سيف".

فجاء هذا الإسم لينهض بوظيفة مختلفة و جديدة سمح لـ "سيف" بمعرفة ماضيه المجيد، فهو ملك بن ذو يزن لم يعد مجهولا ولا مطمور النسب .

حينئذ عرف نفسه وقدره، لأن تسميته بـ"وحش الفلا " هي تلويث لماضيه .

هو إبن "ذي يزن " ولعل "ذي يزن " تحيل إلى الوزن بمعنى العقل و النفوذ وعظيم الشأن الذي يضاد الميوعة والرعونة والطيش، كما أنه " يحقّق لنفسه خلودا عبر هذه التسمية" "[1]"

لذلك جاء هذا الإسم "سيف" لينهض بوظيفة جمالية وسردية و إجتماعية .

والتسمية محببة تطمئن إليها النفس وترتاح لها الأذن العربية تقوم بشحن البطل ودفعه إلى محو آثار الماضي القريب المشحون بالأحزان والمحن وتوكيد عرقة النسب وأخيرا تمكينه من الإضطلاع بمهمة الإصلاح والتغيير والتحرير ونشر الإسلام .

ج) "سقرديون" :

يبدو أن هدا الإسم مركب، يتألف من : سقر +ديون ، و"سقر" معناه جهنم و"ديون" تحيل على الآخر أي الأجنبي، فكأن هذه الشخصية نار حارقة تتضرَّم لتلحق الضرر بالعباد.

وفعلاً هذه الشخصية تمثل اللؤم والشر والبشاعة في أعتى صورها، فهي تضمر العداوة وتوجس الكراهية وتسعى إلى قتل "سيف" رمز الحرية وعماد الإسلام .

"سقر ديون " شخصية شيطانية مجرمة تدفع "سيف" إلى المهالك، وكأن هذا الإسم من كلمة صقر التي تثير الرعب والخوف في النفوس .

---

1 - عبد الله محمد الغدامي، المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، الطبعة الثالثة، 2006، ص29.

لذلك يأتي هذا الإسم مخيفا يحمل وقعا خاصا ويحيل إلى الترهيب فيبدو ممجوجا لدى الأذواق، وربما أراد السارد أن يقول "قرد يون" فاستعمل السين من باب التمويه والإيهام، لينزِّله منزلة القردة الخاسئين إحتقارا له ونقمة على أعماله الإجرامية كما نفهمه أيضا على أنه "صقر" من حيث الصوت، تظهر فيه صورة الأبهة لكونه وزيرا يشغل موقعا هاما في هرم السلطة، فيتشبه بالصقر الذي ينقض على "سيف" .

وتمثله بالصقر له وجه في التدليل على علوه وتحليقه في الأجواء العالية النائية فوق الناس ، وله وجه آخر في الإنقضاض الذي يثير الرعب في خصومه ويدعهم كفريسة هينة مما تصيبه الطيور الكواسر.

الخاتمة

خاتمة

- تتضمن الحكايات على المستوى السردي جملة من المقطوعات التي تؤدّي إلى تعدد البرامج السردية الأساسية و الاستعمالية.
- يؤدّي تسلسل الأحداث إلى تسلسل البرامج التي تجسّد الصراع بين الفواعل لامتلاك موضوع القيمة.
- يؤدّي اشتراك العوامل في موضوع واحد إلى حدوث مواجهات عنيفة ، وتظهر حركة كثيفة للعوامل، فيحدث أن تتغير الوضعيات العاملية كأن يكون الفاعل حينا مساعدا أو موضوعا أو معارضا .
- تبرز المواضع التركيبية من خلال النموذج العاملي حيث تتحوّل الأدوار فيبدأ من انفصال أو اتصال لينتهي باتصال أو انفصال.
- التحوّلات السردية تحكمها صراعات حادّة بين الفاعل (البطل) وخصومه.
- المكوّن السردي تطبعه سمة أساسية قارّة تتمثل في انتصار الخير على الشر.
- أمّا على المستوى الخطابي، تشتمل الحكايات على عدد كبير من التشكلات الخطابية والمسارات الصورية التي تكشف عن طبيعة الإنسان مع الآخر في صراع تمثّله فئتان من البشر، (الخير والشر)، (الحياة والموت)، (القوة والضعف).
- تسند للشخصيات أدوار موضوعاتية موزّعة على امتداد الخطاب تصف بدقة الطباع و السلوكات التي تجسّد العلاقة بين الظالم والمظلوم والخيّر والشرير المعتدي و المسالم الحكيم في نطاق

الصراع بين الخير والشر، والقوة والضعف من أجل (الحياة أو الموت) وهي ثنائيات تقوم على أساسها حياة البشر.

- تتنوّع الفضاءات بتنوّع الشخصيات وتأخذ قيمة خلاقية تكون إيجابية أو سلبية، تتميز الفضاءات بالانفتاح و الانغلاق والمباح والممنوع بعضها يحيل إلى الانشراح في الحياة، والبعض الآخر يحيل إلى الانقباض الموت.

الفهرس

الفصل الثالث: وحش الفلا ينقذ شامة

المصادر والمراجع:

أولا باللغة العربية:

- القرءان الكريم

المصادر والمراجع:

- فاروق خورشيد، سيرة سيف بن ذي يزن، دار الشروق، بيروت، الطبعة الأولى،1982.
- إبراهيم بدران / سلوى الخماس، دراسات في العقلية العربية، الخرافة، ط2، دار الحقيقة، بيروت، 1979.
- ابن مالك رشيد، مقدمة في السيميائية السردية، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2000.
- أحمد زياد محبك، دراسات نقدية من الأسطورة إلى القصة القصيرة، دار علاء الدين، ط1، 2001.
- أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية، المجمع العراقي، ط1، 1981.
- اعتدال عثمان، إضاءة النص، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان بيروت، ط1، 1988.
- حازم القطرجاني، منهاج البلغاء و سراج الأدباء، تحقيق محمد لحبيب بن الخوجة، تونس، 1966.
- حسين عبد الحميد رضوان، الفولكلور والفنون الشعبية من منظور علم الإجتماع الجامعي الحديث، 1993.
- حلمي بدير، أثر الأدب الشعبي في الأدب الحديث، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر.
- الخطيبي عبد الكبير، في الكتابة والتجربة، ترجمة محمد برادة، دار العودة، بيروت،ط1، 1980.
- خليل أحمد خليل، نقد العقل السحري، قراءة في تراث الثقافة الشعبية، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1998.

- سامي سويدان، في دلالية القصص وشعرية السرد، دار الآداب، بيروت، ط1، 1991.
- سعيد بن كراد، مدخل إلى السيميائيات السردية، دار تينمل للطباعة والنشر، المغرب، مراكش، 1994.
- السعيد بوطاجين، الاشتغال العاملي، منشورات الاختلاف.
- سعيد يقطين، قال الراوي، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1997.
- سعيدي محمد، الأدب الشعبي بين النظرية و التطبيق ، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية، بن عكنون، الجزائر،1998.
- سليمان حسين، مضمرات النص والخطاب، منشورات إتحاد الكتاب العرب، 1999.
- سمير روحي الفيصل، قراءات في التجربة الروائية، دار الحوار، اللاذقية، سورية، 1993.
- سمير المرزوقي جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة ، الدار التونسية للنشر، 1985.
- الصالح نضال، النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2004.
- صبري سليم حمادي، أثر التراث الشعبي في الرواية العراقية الحديثة، ط1، 1980.
- طلال حرب، أولية النص نظرات في النقد والقصة و الأسطورة و الأدب الشعبي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1992.
- عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، 2005.
- عبد الله محمد غذامي، المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 2006.

- عبد الحميد بورايو، القصص الشعبي في بسكرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986.
- عبد الحميد يونس، الحكاية الشعبية، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة.
- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، عالم المعرفة، عدد240، كويت، 1998.
- عبد الملك مرتاض، عناصر التراث الشعبي اللاز، ديوان المطبوعات الجامعية 1987.
- عثمان بدري، الدلالة المفارقة للمكان الروائي عند عبد الحميد بن هدوقة، مجلة اللغة والأدب.
- عبد الكريم الشرقاوي، رولان بارت ـ التحليل النصي، دار التكوين للتأليف و الترجمة والنشر، دمشق، 2009.
- علي زيغور، قطاع البطولة و النرجسية في الذات العربية، دار الطليعة، بيروت، ط1، فبراير، 1982.
- غالي شكري، أدب المقاومة، دار المعارف، مصر، 1970.
- غراء حسين مهنا، أدب الحكاية الشعبية، مكتبة لبنان، الشركة المصرية العلمية للنشر، لونجان، ط1، 1997.
- غاستون باشلار، جمالية المكان، ترجمة هيلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط3، 1987.
- فاروق خورشيد، أضواء على السيرة الشعبية، منشورات إقرأ، بيروت ، لبنان.
- فاروق خورشيد، عالم الأدب السعبي العجيب، دار الشروق، الطبعة الأولى، 1991.
- فوزات رزق، من قديم الزمن، دراسة في بنية الحكاية الشعبية، منشورات وزارة الثقافة في الحمهورية السورية، دمشق، 2006.
- قاسم مقداد، هندسة المعنى والسرد الأسطوري حلجامش، دار السؤال للطباعة والنشر، ط، دمشق، 1984.

– محمد أبو الفتوح العفيفي، البطولة بين الشعر الغنائي والسيرة الشعبية ـ عنترة بن شدّاد أنموذجا ـ إتراك للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 2001.
– محمد إسماعيل بصل، قراءات سيميائية في مسرح سعد الله ونوس، الأهالي للطباعة والنشر و التوزيع، دمشق، سورية، ط1، 2000.
– محمد دهني، فاروق خورشيد، فن كتابة السيرة الشعبية، منشورات إقرأ، بيروت، ط2، 1980.
– محمد صابر عبيد، سوسن البيّاتي، جماليات التشكيل الروائي، دار النشر والتوزيع، اللاذقية، سورية، ط1، 2008.
– محمد عبد الرحمن يونس، الاستبداد السلطوي والفساد الجنسي في ألف ليلة وليلة، الدار العربية للعلوم، ط1، 2007.
– محمد عزّام، النقد والدلالة، نحو تحليل سيميائي للأدب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1996.
– محمد فريد وجدي، دائرة معارف القرن العشرين، دار المعرفة، بيروت لبنان، المجلد5، ط3، 1971.
– محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء، 1986.
– محمد مفتاح، دينامية النص، المركز الثقافي العربي، 1990.
– محمد ناصر العجيمي، في الخطاب السردي، نظرية غريماس

– محمود عبد الوهّاب، ثريا النص، مدخل لدراسة العنوان، سلسلة الموسوعة الصغيرة (396)، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1995.
– مرشد أحمد، المكان و المنظور الفني في روايات عبد الرحمن منيف، دار القلم العربي، حلب، الطبعة الأولى، 1998.
– معن زيادة، الموسوعة الفلسفية، معهد الإنماء العربي، المجلد الأول، ط1، 1986.

- مصطفى الحواف، الأساطير العربية والخرافات، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط1، 1977.
- موسى الصباغ، القصص الشعبي العربي في كتب التراث، دار الوفاء، الإسكندرية، 1999.
- مولاي أحمد الطاهري الإدريسي، العقد الجوهري، الطبعة الأولى، المطبعة العلوية، مستغانم، 1993.
- ميلتيميسكي .أي.م، الأدب القصصي الشعبي في موسوعة نظرية الأدب ـ إضاءة تاريخية على قضايا الشكل،دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة، بغداد، القسم الأول، ط2، 1986.
- نبيلة إبراهيم، سيرة ذات الهمة، دراسة مقارنة، دار النهضة العربية للطباعة والنشر.
- نبيلة إبراهيم، قصصنا الشعبي من الرومانية إلى الواقعية، دار العودة، بيروت، 1974.
- نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار النهضة للطبع والنشر، مصر، القاهرة، ط2، 1974.
- نجيب العوفي، مقارنة الواقع في القصة القصيرة المغربية من التأسيس إلى التجنيس، المركز الثقافي العربي، ط1، 1987.
- نمر سرحان، الحكاية الشعبية الفلسطينية، مركز الأبحاث، منظمة التحرير الفلسطينية، المؤسس العربية للدراسات والنشر، 1974.
- يسين ناصر، المساحة المختفية قراءات في الحكاية الشعبية، المركز الثقافي العربي، ط1، 1995.
- يوسف إسماعيل، الرؤيا الشعبية في الخطاب الملحمي، سيرة ذات الهمة أنموذجا، من منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2004.
- يوسف إسماعيل، محكيات السرد العربي القديم، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2008.
- يونس عبد الحميد، دفاع عن الفلكلور، الهيئة المصرية، 1973.

المراجع المترجمة:

- برنس جيرالد، قاموس السرديات، ترجمة السيد إمام، ميرت للنشر والمعلومات، القاهرة، 2003.
- ت .ي. إيثر، أدب الفانتازيا/ مدخل إلى الواقع، ترجمة صبّار السعدون، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 1989.
- ريني ويلك و أوستين وارين، نظرية الأدب، ترجمة محيي الدين صبحي، مراجعة حسام الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، ط3، 1985.
- عدد من المؤلفين، ترجمة أديمير كوريه، سيمياء براغ، دراسات سيميائية، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1997.
- مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، جمال حضري، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2007.
- وليم راي، المعنى الأدبي من الظاهرتية إلى التفكيكية، ترجمة يوئيل يوسف غرير، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ط1، 1987.

المجلات:

- مجلة فصول، مجلة النقد العربي، المجلد الثاني عشر، العدد الأول، ربيع 1993، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- دراسات عربية، مجلة فكرية إقتصادية إجتماعية، العددان 10 - 11، السنة الحادية والعشرون، آب، أيلول، أغسطس، سبتمبر 1985.
- السيميائية والنص الأدبي، أعمال ملتقى معهد اللغة العربية، جامعة عنابة، باجي مختار، 15 - 17 ماي 1995.
- Christian Achour, Simone Rezoug, convergences critiques, O.P.U, Alger, 1990.

المعاجم العربية:

- إبراهيم مصطفى، أحمد حسن الزيّات، حامد عبد القادر، محمد علي النجّار، المعجم الوسيط، دار الدعوة، استانبول، تركيا، 1989.

– ابن مالك رشيد، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص.
– ابن منظور، لسان العرب، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، 1986.
– علي بن هادية، بلحسن البليش، الجيلالي بن الحاج، القاموس الجديد للطلاب، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط7، 1991.

المعاجم الأجنبية:

– Ducrot (Oswald), Todorov (tzvetan), dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, seuil, paris, 1972.

– Greimas (AJ), courtes (J), sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage, hachette, paris, tome1, 1979, tome2, 1980.

الرسائل الجامعية:

– ابن مالك رشيد، السيميائية بين النظرية والتطبيق، رواية نوار اللوز نموذجا، رسالة الدكتوراه في الآداب جامعة تلمسان، 1994 - 1995.
– بورايو عبد الحميد، المسار السردي و تنظيم المحتوى، دراسة سيميائية لنماذج من حكايات ألف ليلة وليلة، رسالة دكتوراه دولة في الآداب معهد اللغة العربية وآدابها جامعة الجزائر، 1995 - 1996.
– بوطاجين السعيد، غدا يوم جديد لعبد الحميد بن هدوقة، دراسة بنيوبة، مخطوط رسالة ماجيستير، 1996 - 1997.

– Gharafi Miloud, approche sémiotique d’un conte des milles et une nuits, université de paris3, Sorbonne nouvelle, 1981.

المواقع:

موقع الانترنت www.arabic . magazines.com

ثانيا: باللغة الفرنسية:

- Adam Jean Michel, texte narrative, Nathan, 1994.
- Austin(J.L), quand dire c'est faire, collection points, seuil, paris, 1991.
- Bremond Claude, la logique des possibles narratifs, l'analyse structurale du réel, communication 8, seuil, paris, 1972.
- C. marty _ R. marty, 99 réponses sur la sémiotique, réseau académique de Montpelier, CRDP/CDDP.
- Caun jean, la dramatisation, louvain, la veuve, Belgique, 1981.
- Chabrol Claude, sémiotique narrative et textuelle, paris, Larousse, 1973.
- chevalier Jean/ Alain Gheerbrant, dictionnaire des symboles, mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres, édition robert Laffont, paris, 1982.
- coquet Jean, le discours et son sujet, klinshsech, 1984.
- coquet Jean, La quête du sens, paris, 1997.
- coquet Jean, Sémiotique, l'école de paris, Hachette université, 1982.
- courtes Joseph, analyse sémiotique du discours, Hachette, paris, 1991.
- courtes Joseph, introduction à la sémiotique narrative et discursive, Hachette, paris, 1976.
- courtes Joseph, sémantique de l'énoncé, Hachette, paris, 1984.
- courtes Joseph, du lisible au visible, introduction à la sémiotique du texte et de l'image de Boeck, Bruxelles, 1995.

- courtes Joseph, Lévi-Strauss et les contraintes de la pensée mythique, paris, Name, 1973.
- courtes Joseph, la sémiotique du langage, Nathan/VUEF2003.
- Denis Bertrand, précis de sémiotique littéraire, Nathan édition.
- Greimas (A.J), introduction à la sémiotique narrative et textuelle, la rousse, 1973.
- Greimas (A.J), du sens II, essais sémiotique, seuil paris, 1970.
- Greimas (A.J), sémantique structurale / recherche de méthodes, P.U.F, paris, 1986.
- Greimas (A.J), Maupassant, la sémiotique du texte, exercices pratiques, seuil, paris, 1970.
- Genette Gérard, figure1, seuil collection points, paris, 1976.
- Genette Gérard, figure3, édition du seuil, 1971-1978.
- Groupe d'entre vernes, analyse sémiotique du texte, presse universitaires de Lyon, 1979.
- Harmon Philippe et autres, poétique du récit, points, seuil, paris, 1977.
- Jacques finné, littérature fantastique sur l'organisation surnaturelle, publication de l'université de Bruxelles, 1980.
- Jacques fontanille, sémiotique du visible des mondes de lumière, presse universitaire de France, 1995.
- Luis vax, l'art et la littérature fantastique, éd, P.U.F, collection que sais je ?, 1974.
- Michel Simenson, le conte populaire, P.U.F, paris, 1981.
- Nicole everaert desmeth, sémiotique du récit, 3eme édition de boek, université, rue des minimes39,B, 1000, Bruxelles, 2000.
- Propp Vladimir, morphologie du conte, points, seuil, paris 1970.
- Rolland Barthes, poétique du récit, édition du seuil, 1977.

- Raymond williams, utopie et sciences fiction, in revue l'homme et la société, n°73 -74, juillet/ décembre, 1984, éd anthropos France.
- Todorov Tzvetan, introduction à la littérature fantastique, paris, 1970.
- Todorov Tzvetan, poétique de la prose, points, seuil, paris, 1972.
- Welgerber jean, l'espace romanesque, édition l'âge d'or, 1978.